

Terrorismo, ética y compromiso
en la obra de J. Á. González Sainz

by

Gonzalo Martín de Marcos

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved November 2012 by the
Graduate Supervisory Committee:

Carlos Javier García-Fernández, Chair
Emil Volek
Alberto Acereda

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 2012

ABSTRACT

The subject of this study is the work of Spanish novelist J. Á. González Sainz, comprised of *Los encuentros* (1989), *Un mundo exasperado* (1995), *Volver al mundo* (2003) y *Ojos que no ven* (2010). His work, which is structurally demanding, treats themes such as morality, terrorism, the *nostos* or return to one's homeland, and nature. He has been connected to the “dehumanized novel” of Juan Benet, though his career demonstrates an attempt to make clear references to historical reality. González Sainz has acquired a measure of prestige in the estimation of important critics. With his latest book, he has furthermore gained recognition for his moral commitment in opposing the terrorism of ETA, and his work has entered debates on current events.

In my study I argue that this formally rigorous narrative has a singular capacity for political engagement. I argue that González Sainz is an example of the integration of ethics in a narrative discourse whose semantic density allows a commitment with moral conflicts. To situate it in the context of contemporary Spanish fiction, I relate Pierre Bourdieu's notion of the literary field to the proposals concerning the history of literature of Pablo Gil Casado, Gonzalo Sobejano, Ramón Buckley, Ignacio Soldevila Durante and others. I follow three lines of investigation: terrorism in literature; ethics; and the political engagement of the writer. Ethics, whose relation to literature has been studied by Zachary Newton, Wolfgang Hallet or Nina Rosenstand, has allowed the author a political engagement in opposition to terrorism in general and in particular in opposition to ETA.

González Sainz exhibits an equilibrium between aesthetic and ethical values of literature. In the plural context of the latest fiction in Spain, his novels have found a place in the tradition that since the middle of the twentieth century has been characterized by a dialectic between political engagement and the autonomy of literature. The theme of ETA terrorism and his structural rigor situate González Sainz's work in a position that maintains the validity of this dialectic.

RESUMEN

El objeto de esta investigación es la obra del novelista español J. Á. González Sainz, compuesta por *Los encuentros* (1989), *Un mundo exasperado* (1995), *Volver al mundo* (2003) y *Ojos que no ven* (2010). Su obra, estructuralmente exigente, trata asuntos como la moral, el terrorismo, el *nostos* o retorno a la patria y la naturaleza. Se la ha vinculado con la “novela deshumanizada” de Juan Benet, aunque su trayectoria refleja un esfuerzo por aclarar la referencia a la realidad histórica. González Sainz ha adquirido un capital de prestigio debido a la consideración de importantes críticos. Con su último libro, se ha agregado el reconocimiento por su compromiso moral en contra del terrorismo de ETA y su obra ha entrado en los debates de actualidad.

En mi estudio defiendo que la narrativa estructuralmente rigurosa posee una capacidad singular para el compromiso. Argumento que González Sainz es un ejemplo de la integración de la ética en un discurso narrativo cuya densidad semántica permite abordar los conflictos morales. Para situarlo en el contexto de la narrativa española actual, se relaciona la noción de campo literario de Pierre Bourdieu con las propuestas de la historia de la literatura de Pablo Gil Casado, Gonzalo Sobejano, Ramón Buckley, Ignacio Soldevila Durante y otros. Se siguen tres líneas de investigación: el terrorismo en la literatura, la ética, y el compromiso del escritor. La ética, cuya relación con la literatura estudian Zachary Newton, Wolfgang Hallet o Nina Rosenstand, ha permitido al autor un compromiso moral en contra del terrorismo en general y en particular en contra de ETA.

González Sainz exhibe un equilibrio entre los valores estéticos y los valores éticos de la literatura. En el contexto plural de la narrativa última en España, sus novelas se han integrado en la tradición que desde mediados del siglo XX se caracterizó por una dialéctica entre el compromiso y la autonomía de la literatura. El tema del terrorismo de ETA y su rigor estructural sitúan la obra de González Sainz en una posición que mantiene vigente esta dialéctica.

DEDICATORIA

Para mi hijo Mateo.

Para mi mujer, Nathaly, que lo lleva dentro, con amor.

Para mis queridos padres, Ascensión y Adolfo.

Para Francisco.

Para todos ellos, con gratitud por su amor y apoyo en todas mis luchas.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo, guía y supervisión de mi director, el profesor Carlos Javier García. Muchas vacilaciones y desánimos no los habría superado sin su templado consejo, desde el comienzo hasta el final. También, doy las gracias a los profesores Emil Volek y Alberto Acereda, por formar parte de mi comité y leer este trabajo, y al profesor José Ramón González García, profesor invitado a formar parte del comité y de la defensa. Y asimismo a las profesoras Carmen de Urioste y Cynthia Tompkins, que contribuyeron en la primera fase de los exámenes y en la evaluación de mi propuesta. A todos ellos, junto al profesor David William Foster, les doy las gracias por sus cursos de literatura y por haber comprendido las vicisitudes de este proceso. Agradezco al Departamento de español y portugués que me aceptara en el programa de doctorado, y a la misma institución, Arizona State University, por haberme permitido formarme y vivir una experiencia inolvidable.

Doy las gracias a todos los amigos y compañeros que me acompañaron y ayudaron durante mi estancia en Tempe, y más allá. En especial a mis buenos amigos Sara Muñoz, Kyle Black y Christopher Blandford, sin necesidad de especificar más que nuestra neta amistad. Quiero recordar también a Daniel Vargas, por sus traducciones altruistas y asistencia técnica, a Roberto Campa, por nuestra mutua comprensión, a Marcela Naciff, por su calurosa bienvenida, a Eduardo Muslip, por sus conversaciones de vecino. También, al personal administrativo del departamento que me ayudó cuando lo necesité, con mención especial a Barbara Tibbets, que siempre responde.

ÍNDICE

CAPÍTULO	Página
INTRODUCCIÓN.....	1
1 LA OBRA DE J. Á. GONZÁLEZ SAINZ EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA. ÉTICA Y LITERATURA. TERRORISMO Y LITERATURA.....	12
1. 1. La obra de J. Á. González Sainz.....	12
1. 1. 1. El campo, modelo de análisis.....	13
1. 1. 2. El compromiso en la narrativa española.....	17
1. 2. Ética y literatura.....	35
1. 3. Terrorismo y literatura.....	46
1. 3. 1. El concepto de terrorismo. El terrorismo en el mundo y el terrorismo en España.....	46
1. 3. 2. Terrorismo y literatura.....	61
2 LOS ENCUENTROS (1989) Y UN MUNDO EXASPERADO (1995).....	75
2. 1. Introducción.....	75
2. 2. Los encuentros (1989).....	75
2. 2. 1. “Las últimas viviendas”.....	80
2. 2. 2. “La cajera”.....	83
2. 2. 3. “Las manos”.....	87
2. 2. 4. “La cita”.....	88
2. 2. 5. “El regreso a casa”.....	90

CAPÍTULO	Página
2. 2. 6. “La señora de las pieles”	95
2. 2. 7. “El transeúnte”	98
2. 2. 8. “Final de trayecto”	100
2. 2. 9. “La salida”	102
2. 3. Un mundo exasperado (1995).....	103
2. 3. 1. Introducción. El protagonista.....	103
2. 3. 2. Discurso didáctico: tratado, exempla.....	111
3 VOLVER AL MUNDO (2003).....	122
3. 1. Introducción.....	122
3. 2. Historia, estructura y sentido.....	124
3. 3. Estado crítico de la cuestión.....	129
3. 4. Ética narrativa en Volver al mundo.....	141
3. 4. 1. La narración.....	147
3. 4. 2. La secuencia de acontecimientos.....	149
3. 4. 3. El espacio del Valle.....	155
3. 4. 4. Cuatro versiones de la crisis moral.....	164
3. 4. 4. 1. Miguel.....	169
3. 4. 4. 2. Ruiz de Pablo.....	172
3. 4. 4. 3. Gregorio, “El Biércoles”	178
3. 4. 4. 4. Julio.....	182
3. 4. 5. El relato.....	184
3. 5. El terrorismo en Volver al mundo.....	190

CAPÍTULO	Página
4 OJOS QUE NO VEN (2010).....	202
4. 1. Introducción.....	202
4. 2. Historia, estructura y sentido.....	204
4. 3. El periplo: la emigración al País Vasco.....	207
4. 3. 1. La emigración interior.....	207
4. 3. 2. El terrorismo de ETA.....	211
4. 4. El viaje interior: el camino.....	227
4. 4. 1. El camino: fuente de carácter.....	227
4. 4. 2. La culpa y la redención.....	236
4. 5. Encrucijada: la experiencia del terror.....	242
CONCLUSIONES.....	250
OBRAS CITADAS.....	258

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se estudia la obra del escritor español J. Á. González Sainz (1956). González Sainz ha publicado cuatro libros: *Los encuentros* (1989), *Un mundo exasperado* (1998), *Volver al mundo* (2003) y *Ojos que no ven* (2010). Se analizan estas novelas en toda su extensión, pero sobre todo siguiendo tres líneas de investigación: el tratamiento del terrorismo en la novela, la ética de la literatura y el compromiso del escritor.

J. Á. González Sainz nació en Soria (España) en 1956, aunque vivió en Madrid y Barcelona, donde se licenció en Filología hispánica. En la actualidad reside en Trieste, Italia, desde 1982, donde ejerce como profesor de la Universidad de Venecia. Lleva más de veinte años publicando, con una media de siete años entre cada libro. Por otra parte, fue fundador de la revista de filosofía y pensamiento *Archipiélago*, que dirigió hasta poco antes de su desaparición. Junto a Ignacio de Llorens, en 1985, publicó *Porque nunca se sabe*, un ensayo acerca del pensamiento libertario. Es traductor de autores italianos como Emmanuele Severino, Claudio Magris, Giani Stuparich, Guido Ceroneti y Daniele Del Giudice. De Claudio Magris, con quien mantiene una amistad, tradujo *Microcosmos* (1999), *Utopía y desencanto: historias esperanzas e ilusiones de la modernidad* (2001), *A ciegas* (2006) y *Así que usted comprenderá* (2007). Aparte de sus novelas, ha publicado relatos en colecciones de libros colectivos como *Narracions* (1991), *Los cuentos que cuentan* (1999), *Reisende auf Abwegen* (Austria, 1993), *Cierzo soriano. Narradores para el XXI* (1999), *Relato*

español actual (2003), *Racontare Trieste* 2004 (Trieste, 2004), y en diversas revistas como *Sin embargo* (Sevilla, 1994, núms. 1, 6-7, 11), y *Letra Internacional* (1996, números 47, 49).¹ También ha colaborado en periódicos como *El País* o *El Mundo*. En la revista electrónica *Fronterad.com*, mantiene un blog titulado *Mal-dic(c)iones*,² donde reflexiona acerca de las perversiones del lenguaje. Sus cuatro libros los ha publicado en la editorial Anagrama: *Los encuentros* (1989), una colección de cuentos, *Un mundo exasperado* (1995), que recibió el Premio Herralde de novela, *Volver al mundo* (2003), su obra más importante, que recibió el Premio de las Letras de Castilla y León, así como un gran reconocimiento crítico, y *Ojos que no ven* (2010), con la que ha cosechado una gran atención a causa de abordar de frente el problema del terrorismo de ETA. A partir de esta última novela, el autor ha comenzado a participar en los debates de actualidad en torno al terrorismo. Participó en 2010 el IV Seminario de la Fundación Fernando Buesa sobre víctimas del terrorismo, y en 2012, junto al escritor vasco Fernando Aramburu, formó parte de una mesa redonda acerca de la literatura y el terrorismo, en el Instituto Cervantes de Nueva York. En este sentido, la atención mediática creció y, además de las reseñas que se dedicaron a esta última novela, aparecieron entrevistas en prensa donde el autor manifestaba su compromiso intelectual y artístico en contra del terrorismo.

¹ Ficha dedicada al autor en el Diccionario de autores de la Cátedra Miguel Delibes. *catedramdelibes.com*.

² <http://www.fronterad.com/?q=blog/35>

Pese a la distancia espacial y la duración de su estancia en el extranjero, su obra—no sólo su última novela, sino sus cuatro libros—se ubica resueltamente en la circunstancia social y literaria de España. La tesis que informa el trabajo es la siguiente. González Sainz ha logrado construir una *obra* que concilia—en un equilibrio históricamente difícil—rigor artístico y compromiso moral explícito. Tal logro se consuma tras la publicación de su última novela, que ha redondeado el conjunto aportando el tercer elemento decisivo, su compromiso social contra el terrorismo, y más en particular, contra el terrorismo de ETA. Aquí se analiza su obra según tres líneas de investigación: el tratamiento del terrorismo en la novela, la ética de la literatura y el compromiso del escritor. Este trabajo está dividido en cuatro capítulos. El primero se dedica a la contextualización de la obra de González Sainz en la narrativa española contemporánea, la relación entre ética y literatura y la relación entre la literatura y el terrorismo de ETA. En el segundo, se analizan sus dos primeras obras, *Los encuentros* (1989) y *Un mundo exasperado* (1995). En el capítulo tercero, se aborda el estudio de su obra central, *Volver al mundo* (2003), donde el autor crea todo un universo de ficción que, en parte, reaparecerá en su última novela, y en donde aparece ya el tema del terrorismo. En el capítulo cuatro se estudia *Ojos que no ven* (2010), novela mucho más breve que la anterior pero que une a una ficción muy trabajada el compromiso moral en contra del terrorismo de ETA.

En el capítulo 1 de este trabajo se sitúa la obra de González Sainz en el contexto de la narrativa española contemporánea, teniendo en cuenta su inicial discreción, y prestando especial atención a su trayectoria y a la relevancia que ha

logrado con su última novela. Se argumenta cómo, en la borrosa coyuntura narrativa de finales del siglo XX y principios de XXI, su obra ha logrado incardinarse en la tradición literaria española que parte de la segunda mitad del siglo XX, cuando se establece la dialéctica entre el compromiso moral del escritor de la novela social y la supuesta falta de compromiso del autor de la calificada como “novela deshumanizada”. Aparte, se establecen otras relaciones con su contexto más inmediato, como la referida a la llamada “novela híbrida”, que mezcla ostensivamente los géneros. Para ello, se reseñan los estudios de Pablo Gil Casado, Ignacio Soldevila, Gonzalo Sobejano, Vance R. Holloway y otros, y se emplea el concepto de «campo literario» como modelo de análisis, del sociólogo de la literatura Pierre Bourdieu. A continuación, se reflexiona acerca de la relación que mantienen ética y literatura, asunto que en los últimos quince o veinte años ha cobrado un gran interés en el mundo académico, imprescindible para comprender el compromiso moral de la obra de González Sainz. Se reseñan los trabajos de estudiosos como María Teresa López de la Vieja, Martha Nussbaum, Wayne Booth o Zachary Newton, entre otros. Las relaciones entre ética y literatura tienen muchos sentidos: la capacidad de reflexión moral que tienen las novelas, la ejemplaridad de los personajes, el poder edificante del texto, la presentación de casos morales, etc. En este capítulo se estudia, por último, la relación entre el terrorismo y la literatura. Para este fin se discurre acerca del concepto de terrorismo, cuya definición entraña dificultades. Aunque se recogen algunas muy comprensivas y abarcadoras, como la de Francisco Alonso-Fernández, también se presta atención a aquellas que lo evalúan moralmente,

como la de Stephen Nathanson, ya que la dimensión ética es fundamental en la obra de González Sainz. A continuación, se realiza un repaso somero a la historia del fenómeno, tanto en el mundo como en España, sobre todo desde el siglo XIX, cuando los movimientos anarquistas inauguran unas prácticas criminales que explican todo el terrorismo contemporáneo. Michael Burleigh y Walter Laqueur han estudiado el tema a escala mundial. En España, tienen importancia los estudios de Julio Caro Baroja, Antonio Elorza, Jon Juaristi o Alejandro Muñoz Alonso. Aunque se hace un repaso del terrorismo español desde la llamada “Mano negra”, organización anarquista clandestina del siglo XIX, se presta atención sobre todo al terrorismo de ETA desde mediados del siglo XX. La relación entre literatura y terrorismo se estudia a partir de las obras literarias concretas que han tratado el tema, en la literatura universal y en la literatura española. Fiodor Dostoievski, Joseph Conrad, Pío Baroja, Eduardo Mendoza o Fernando Aramburu, junto a González Sainz, han escrito novelas sobre este tema. Al mismo tiempo, se hace una crítica de ciertos enfoques sobre la literatura dentro del contexto de los estudios de terrorismo. Se trata de obras como *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, de Margaret Scanlan, o *Terrorism and Modern Literature*, de Alex Houen. Hay también estudios sobre el terrorismo y el drama, pero el enfoque de Margaret Scanlan fue muy influyente, al establecer una analogía entre el terrorista y el escritor, cuya común rebeldía se lee en clave simbólica. En este sentido, se propone incorporar a los estudios de terrorismo la dimensión ética, crucial para evitar tales confusiones.

En el capítulo 2, se estudian los dos primeros libros de J. Á. González Sainz, *Los encuentros* (1989) y *Un mundo exasperado* (1996). El primero es una colección de cuentos reunidos en virtud de un leitmotiv, el encuentro, o más bien la tentativa de encontrarse que deviene en desencuentro. Este motivo se convierte en alegoría de la comunicación entre las personas, la soledad y la búsqueda del otro. Las piezas del libro son parábolas modernas de corte existencial que más que mostrar un contenido ejemplar exploran la condición humana en lucha con el devenir del tiempo. En esta obra, como señala Santos Sanz Villanueva, el influjo de Juan Benet es muy evidente, y aunque se trata de su primer libro, contiene ya elementos que aparecerán en el resto de su obra, como el estilo moroso, el simbolismo o la reflexión trascendente. *Un mundo exasperado* es su primera novela. Recibió el Premio Herralde de novela, que le otorgó la editorial Anagrama el mismo año de su publicación. Causó impacto entre la crítica por consistir, toda ella, en el monólogo moroso de un hombre aislado en su casa durante veinticuatro horas. La relación con su libro de relatos fue inmediatamente advertida: “[e]n su libro de relatos *Los encuentros* se hallan todas las variantes estilísticas y técnicas que ha desarrollado en esta novela” (Juan Manuel Pereira 67). También se destacaron sus evidentes conexiones literarias, los referentes de la literatura moderna europea: “Es el Dostoievsky de *El hombre del subsuelo* el que continuamente se recuerda al avanzar por las páginas de *Un mundo exasperado*” (Ana Rodríguez-Fischer 18). Además de otros: el hombre sin atributos de Musil, el loco Iván Dmítrich, de Chéjov, el hombre deshabitado de Alberti, Arturo-Nadie de Benjamín Jarnés, etc. (Rodríguez-Fischer 18). Pero, además, este libro reforzó

la impresión de densidad verbal, que, si bien ya se hallaba en *Los encuentros*, se muestra ahora al servicio de un relato extenso. La acción es menor y el avance del discurso se debe más bien al progreso de las ideas dentro del soliloquio del personaje, que en ocasiones asume las formas del tratado y el ensayo. La novela plantea desde su título una ambigüedad. La *exasperación* se le atribuye al mundo exterior, que el protagonista contempla desde su encierro, y esta perspectiva ha sido la aceptada por la crítica. Sin embargo, la exasperación ha de imputarse, a la vez, a la mirada sobre el mundo del personaje. De este modo, la crítica se dirige a la vez a la sociedad y al individuo. *Un mundo exasperado* es una diatriba feroz y nihilista contra el mundo, por boca de un personaje él mismo exasperado y compendio extremo e inverosímil del conjunto de la sociedad que desprecia. En la novela, se enfoca la realidad desde un rincón, del que brota un ingente caudal de hipérboles, obsesiones y, en una mezcla intencionada, numerosas verdades. Asimismo, los modelos literarios europeos a los que remite abordan la realidad desde fuentes excéntricas, enajenadas, aisladas, subterráneas. La dimensión ética de esta novela se estudia a partir de su mezcla de narración en primera persona, ensayo, tratado y ejemplario. El relato contiene historias interpoladas que ejemplifican una idea formulada previamente en clave teórica, según una estructura didáctica que presenta casos y *exempla*. Por otra parte, el empleo de la primera persona tiene repercusiones en el valor moral del relato. Aún no aparece el tema del terrorismo (sí apenas una mención aislada), pero el personaje del libro prefigura rasgos del terrorismo como el rechazo furibundo de los otros y la sociopatía, que le llevan a cometer el asesinato de un gobernador civil.

En el capítulo 3 se estudia *Volver al mundo* (2003). Esta novela es el centro de la obra de González Sainz, la imagen más cabal de su mundo. No en vano fue la que cosechó más crítica y sobre la que versan la mayor parte de los artículos académicos. Germán Garrido Miñambres, Julián Jiménez Heffernan, José Ramón González García, Santos Sanz Villanueva, Manuel Barrios Casares, José María Vaz de Soto y Palmar Álvarez Blanco han dedicado diversos estudios académicos a la novela. Amén de estos, las reseñas especializadas fueron muy numerosas. Es, entre sus libros, el ejemplo más acabado de novela intelectual, donde el autor cultiva un estilo muy elaborado, de largos períodos y búsqueda sinuosa de la verdad y los significados. En esta novela se hallan los temas centrales de su obra: el *nostos*, la naturaleza, el lenguaje, y muy en particular, el terrorismo. En *Volver al mundo*, Bertha viaja desde Viena hasta el “Valle”, adonde había retornado su compañero Miguel y de donde nunca volvió. En este espacio se forma una célula terrorista de ideología revolucionario-nihilista compuesta por cuatro amigos—Miguel, Ruiz de Pablo, Julio y Gregorio—que, en torno a los años setenta, acaban cometiendo un asesinato. El Valle, que ya había aparecido en la novela anterior, es un locus al estilo benetiano, no mero escenario sino densa trama de figuraciones simbólicas y míticas que configuran un universo autónomo. La novela destaca en virtud de lo que se vendrá en llamar la *ética narrativa*, a partir de la teoría de Zachary Newton: un discurso híbrido consistente en la integración de la reflexión teórica de índole moral en los elementos propios de la narración literaria, esto es, en los personajes, el espacio, el relato, la secuencia de acontecimientos y, sobre todo, en el juego con las voces narradoras.

Porque los hechos de la violencia son narrados por dos personajes, Julio, integrante de la célula terrorista, y Anastasio, amigo de aquellos pero que no participó de sus actividades. Estos proporcionan, respectivamente, la versión realista y la versión mítica del episodio de la violencia, y de la dialéctica de sendos relatos surge el sentido de la novela: la ley eterna de la naturaleza, no sujeta a las ideologías ni a los fanatismos, acaba imponiéndose sobre la contingencia de la violencia terrorista.

En el capítulo 4, se estudia su última novela, *Ojos que no ven* (2010). Este libro marca un punto de inflexión en la obra de González Sainz, pues aunque el universo que había elaborado en *Volver al mundo* permanece—la naturaleza y su enseñanza, el simbolismo, la reflexión moral—, incorpora explícitamente el compromiso contra el terrorismo de ETA. Se trata, además, de una novela más breve, que narra la historia de una familia del campo castellano que emigra, en busca de una vida mejor, al País Vasco. Allí, la madre y mujer del protagonista, y el hijo mayor—que acaba convirtiéndose en etarra—, se integran en el mundo abertzale y la familia se disgrega. Julio, el padre y protagonista, se ve entonces aislado en un ambiente social y familiar fanático que lo rechaza (a excepción de su hijo menor, nacido ya en el País Vasco) por no apoyar el terrorismo de ETA. Es más, Julio manifiesta su oposición a la violencia de modo que su situación acaba volviéndose insostenible y ha de regresar a su pueblo natal, donde lo atormentará la culpa por no haber impedido que su hijo mayor se hiciera terrorista. En realidad, la novela arroja un sentido similar a *Volver al mundo*, aunque surgido ahora no de las voces sino de la dialéctica de dos viajes y dos

tiempos. Por un lado, la novela es la historia de un periplo (un viaje con retorno) que no sólo trata el terrorismo sino el drama de la emigración interior. Este viaje provee el sentido del tiempo histórico. Por otro lado, se halla otro viaje, un *camino* de herradura que une el pueblo con una huerta en las afueras, y que, Julio el protagonista, cubre una y otra vez. Este viaje, que representa la experiencia y el eje de su carácter moral, provee el sentido de lo eterno. El significado de ambos viajes se articula sobre el tiempo cíclico para despertar un trauma de la Guerra Civil, una experiencia dolorosa que se asemeja al trauma del terrorismo. Tomando como base estos dos viajes, se citan teorías y autores que ayuden a reflexionar sobre los temas que la novela plantea: el terrorismo, la migración interior, el desarraigo, el ostracismo, el silencio, el compromiso, la conciencia moral, la culpa. *Ojos que no ven*, por causa del tratamiento explícito del terrorismo de ETA, así como por su resuelto compromiso contra la violencia, atrajo una inmediata atención crítica y mediática. Félix de Azúa, Jon Juaristi, Antonio Muñoz Molina, Santos Sanz Villanueva, José María Pozuelo Yvancos, Ricardo Senabre, o Fernando Savater, por mencionar algunos, le dedicaron reseñas. Hubo también entrevistas en prensa donde el autor declaró la intención comprometida de la novela, y raíz de su publicación fue llamado a participar en foros sobre el terrorismo en el País Vasco y en Nueva York. Con esta novela, la trayectoria de González Sainz ha cobrado gran visibilidad, y se ha integrado en la tradición narrativa que arranca de mediados del siglo XX, cuando se estableció una dialéctica entre los valores éticos que defendía la novela social y los valores estéticos de la llamada “novela deshumanizada”. Así, su obra constituye un

esfuerzo de armonización del impulso moral de una novela comprometida y el valor estético de la literatura.

CAPÍTULO 1

El obra de J. Á. González Sainz en la narrativa española contemporánea

Ética y literatura

Terrorismo y literatura

1. 1. La obra de J. Á. González Sainz en la narrativa española contemporánea

El propósito de este apartado es situar la obra de J. Á. González Sainz en el contexto de la narrativa española contemporánea, principalmente en términos de compromiso. Es importante señalar que este autor ha venido manteniendo una posición excéntrica, y que los lazos que se indiquen no han de resultar nunca íntegras adscripciones a una determinada corriente o generación literaria. Tal encaje sería una reducción. Por ejemplo, se hablará de compromiso en relación con la literatura social, bajo el supuesto de que su obra no es susceptible de ser calificada como tal, y de novela intelectual y preocupación formal por el estilo en su relación con Juan Benet, aunque en su última novela, *Ojos que no ven* (2010), la preocupación por un tema social es muy explícita. En esta línea, habrán de reexaminarse asociaciones tradicionales como la que deniega la existencia del compromiso en la literatura más intelectual y mal llamada “deshumanizada”, y la que lo reserva únicamente para aquella otra que mantiene con la cosa designada una relación más inmediata y directa, más realista.

1. 1. 1. El *campo literario*, modelo de análisis y ubicación

Para la ubicación de González Sainz en el contexto de la narrativa contemporánea resulta de gran utilidad la noción de *campo literario*, postulada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Este concepto es central en su teoría, aunque no absolutamente original, como bien señala Bernard Lahire (32):

Bourdieu tiene una deuda con Durkheim, Weber y Elias, porque parte de la idea común a estos autores de que, con el progreso de las sociedades, la economía, la ciencia, las artes y otras esferas de la actividad social, han ido cobrando autonomía al definir sus límites y su territorio. Este momento llegó para la literatura en el siglo XIX, cuando el campo literario se constituyó como tal en virtud de la adquisición de su propia autonomía. El proceso a través del cual las artes se emanciparon de las otras esferas sociales está marcado por varios hitos: aquellos jóvenes que hicieron de su vivir un arte, es decir la bohemia (*Las reglas* 91); la ruptura con el burgués, “[p]orque resulta manifiesto (...) que el campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición al mundo «burgués»” (*Las reglas* 95); pero sobre todo la invención de la estética pura (*Las reglas* 163), por sus consecuencias éticas para la Literatura, de particular interés para esta investigación:

La revolución de la mirada que se lleva a cabo en y a través de la escritura supone y suscita a la vez una ruptura del vínculo entre la ética y la estética (...) De hecho, la mirada pura que se trata entonces de inventar (...) exige una postura de impasibilidad, de indiferencia y de desapego, tal vez incluso de cínica desenvoltura

(...) El estetismo llevado a sus últimas consecuencias tiende hacia una especie de neutralismo moral, que no anda lejos de un nihilismo ético. (*Las reglas* 171)

Esta actitud inicial de los escritores responsables de la autonomización del campo, es decir, de su misma constitución (Flaubert y Baudelaire, fundamentalmente), es sumamente relevante, y sus consecuencias llegan hasta la actualidad. Porque la llamada literatura “deshumanizada” conserva, sólo aparentemente, el espíritu que privilegió la estética sobre la ética con el fin de preservar la independencia de las artes. Esta postura, tan radical en sus inicios, como analiza Bourdieu, permite comprender las aproximaciones estereotipadas que imputan a tal literatura falta de compromiso, al que los escritores renunciaron inicialmente a cambio de la autonomía que demandaba la institución del campo.

Del estudio de Bourdieu importan los factores que intervinieron en la génesis del campo literario, porque aún se halla vigente el tópico de un arte puro descomprometido. Pero, además, el campo literario es un modelo de análisis, cuyas características ha ido perfilando a lo largo de toda su obra. Un *campo*, en general, es un microcosmos dentro de un macrocosmos, que es la sociedad. El campo es autónomo, es decir, su funcionamiento lo rigen leyes internas. Sigue el modelo estructural, según el cual se organiza como un sistema o conjunto de elementos, llamadas *posiciones*, que son los lugares que ocupan los miembros del campo, que guardan entre sí relaciones de oposición o diferencia, de las cuales obtienen su *valor*. El campo es un sistema dinámico, cuya condición de existencia es la lucha: “[c]ampo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese

espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (...), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas” (Bourdieu, “El campo” 1). No obstante, la relación no es igualitaria para el campo literario: “[l]os campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, dentro del campo de poder” (Bourdieu, *Las reglas* 321). El grado de autonomía que el campo literario logre conquistar desde su posición depende de

[u]na lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónimo, propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el «arte burgués»), y el principio autónomo (por ejemplo, «el arte por el arte»), que impulsa a sus defensores más radicales a convertir el fracaso temporal en un signo de elección y el éxito en un signo del compromiso con el mundo. (*Las reglas* 321)

De manera que, de un lado, el prestigio y el grado de legitimidad lo obtienen los escritores de sus pares, según un principio de jerarquización autónoma, cuando el campo es muy autónomo o al menos en las zonas más autónomas del campo; y de los premios, reconocimientos oficiales, éxitos de venta, etc., cuando el campo es menos autónomo y depende más de las leyes del mercado. En cualquiera de los dos casos, véase que Bourdieu adopta una postura externa que deja el texto mismo de lado, como factor de legitimación y jerarquización. Es más, hace una precisión:

El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia (...) la ciencia de

las obras [ensayada por Bourdieu] tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra, o lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra. (*Las reglas* 339; cursivas mías)

Por eso, autores como Lahire critican que la llamada *ciencia de las obras* que trata de pergeñar Bourdieu no se preocupe lo más mínimo por responder a un a una pregunta crucial «¿Qué es literatura?». Y es que la “[s]ociología del campo literario de Pierre Bourdieu es esencialmente una sociología de los productores antes que de las producciones” (Lahire 52). Los escritores quedan reducidos a una suerte de agentes sin discurso de una estructura que los supera. No obstante, el modelo del campo literario tiene un valor operativo que ayuda a comprender la posición de J. Á. González Sainz en la narrativa española contemporánea. Su obra es resultado de un gran empeño formal y una minuciosa elaboración que la aleja del consumo rápido y masivo. Por otra parte, ya desde *Volver al mundo* (2003) y muy claramente en la *Ojos que no ven* (2010) se ha abierto al tratamiento de temas como el terrorismo de ETA. En términos de la ciencia de la literatura ensayada por Bourdieu, su posición en el campo es dinámica, cambiante, desde aquella que contribuía a la autonomía de la literatura, alejándola de otras esferas sociales, hasta una posición intermedia que defiende el compromiso social de una narrativa estéticamente muy ambiciosa.

1. 1. 2. El compromiso en la narrativa española contemporánea: el lugar de González Sainz

J. Á. González Sainz publicó *Los encuentros*, su primer libro, en 1989 y *Un mundo exasperado* en 1995. El primero es un libro de cuentos, breves fábulas donde ya se reconocen la hondura de pensamiento y las técnicas artísticas del resto de su obra, todos ellos con el leitmotiv del encuentro y el desencuentro entre las personas. La segunda, es ya una novela extensa, el monólogo de un hombre aislado, enloquecido y exasperado que se esfuerza por comprender el mundo y a sí mismo, según un examen tan crítico como perplejo. Ambas elaboran su personal mundo de ficción y obedecen a una estética que, en sus dos novelas siguientes, se pondrá al servicio de su relación comprometida con el mundo. En 2003 publicó su obra más importante, *Volver al mundo* (2003), una novela total donde construye un espacio mítico, el «Valle», en el que un grupo de jóvenes terroristas en los setenta se enfrenta y abomina del mundo rural y atávico que los vio nacer. González Sainz despliega aquí toda la extensión de ambición literaria y toda la profundidad de su pensamiento. Aparece ya muy claramente el compromiso moral en contra del terrorismo en el seno de una literatura que en ningún momento sacrifica el rigor narrativo. En 2010 apareció *Ojos que no ven* (2010), su última novela hasta la fecha, donde el autor, en plena madurez narrativa, es capaz de consumir el esfuerzo que había realizado en la anterior: la unión de exigencia estructural y compromiso social. En esta, González Sainz trata de frente en terrorismo de ETA, en la figura de una familia emigrante en el País

Vasco que se desintegra por obra del odio fanático. Su protagonista encarna la integridad moral y la lucha contra el terror.

Partiendo del supuesto de que González Sainz es un autor comprometido, cabe preguntarse por la relación que su obra guarda con la literatura comprometida por antonomasia, la llamada literatura social. Al mismo tiempo, cuál es su relación con la llamada “novela deshumanizada”, el influjo de cuya máxima figura, Juan Benet, es claramente reconocible en su obra. La Literatura social surge en la segunda mitad de la posguerra: “Postwar literature’s second period and characteristic core, «social» writing was committed and existentially *engagé*, opposing all that Franco represented” (Janet Pérez 635). Los escritores, sometidos a la prohibición del debate social, encauzaban sus críticas en sus obras, críticas contra las debilidades del régimen (economía estancada, desempleo, desigualdades...) (Pérez 636). Teóricos del movimiento crítico en la novela, como José María Castellet y Juan Goytisolo “[s]tressed literature as a weapon to change the World: *art for art’s sake was immoral*” (Pérez 636; cursivas mías). Este juicio se traduce en una actitud de suficiencia: “International intellectuals, Republican sympathizers, and non-régime critics overlooked or marginalized «uncommitted» writers” (Pérez 639).

Pablo Gil Casado, en su libro clásico, *La novela social española*, hace un estudio de la novela social estableciendo primero sus características formales y temáticas; su evolución, en segundo lugar, desde que la literatura comenzó a reflejar, en los siglos XVI y XVII “[u]n contenido de tipo social que corresponde a la deteriorización de las condiciones de vida” (69), hasta los años cincuenta del

siglo XX, en que se centra; y, finalmente, una clasificación de las novelas, en este último período, según criterios temáticos, que da lugar a siete grupos: “[l]a abulia, el campo, el obrero y el empleado, la vivienda, los vencidos, los libros de viajes, y la desmitificación” (147). Los rasgos comunes que señala Gil Casado para la novela social son los siguientes:

1. Trata del estado de la sociedad o de ciertas desigualdades e injusticias que en existen en ella.
2. Se refiere a todo un sector o grupo, a varios o a la totalidad de una sociedad, pero, en cualquier caso, los incidentes y personajes son de carácter colectivo.
3. No se limita a temas proletaristas.
4. Sigue patrones realistas, críticos, socialistas y dialécticos.
5. Se ajusta a tres moldes diferentes: el de György Lukács (realismo crítico), el de Bertol Brech (nuevo realismo), y el del romanticismo revolucionario (nuevo romanticismo).
6. La realidad vulgar y cotidiana se transforma en una realidad aparante o artística.
7. El estado de cosas se hace patente por medio de un testimonio.
8. Para mostrar la situación se crea un personaje representativo.
9. Realidad aparente, personaje representativo y testimonio, sirven de base a una denuncia o crítica.
10. Exige una perspectiva correcta.³(66)

Por su parte, Gonzalo Sobejano, en *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, señala la existencia de tres direcciones para la novela desde la posguerra: la novela existencial, la novela social, y la novela estructural. Esta

³ Véase también el estudio de la novela social de Francisco Álamo Felices.

tipología recoge tres tipos de reacciones realistas al mismo acontecimiento histórico:

Si la guerra, con sus efectos tajantes, sacudidores y dispersivos, ha generado en la novela española un nuevo realismo, éste ha tendido, pues, hacia tres objetos principales: la existencia del hombre español actual, transida de incertidumbre; el estado de la sociedad española actual, partida en soledades, y la exploración de la conciencia de la persona a través de su inserción o deserción respecto de la estructura toda de la sociedad española actual. (16)

Sobejano define la novela social como “un tipo de novela que tiende a hacer artísticamente inteligible el vivir de la colectividad en estados y conflictos a través de los cuales se revela la presencia de una crisis y la urgencia de una solución” (203). El compromiso parece consustancial a este tipo de novela para cuya comprensión, otra vez, es necesario tener en cuenta el clima de la posguerra, compartido con los autores de novela existencial, “[p]ero las circunstancias en que como escritores se inician sus miembros son forzosamente otras, y no les inducen a la evasión (por retraso o distracción) ni al recuerdo inmediato de la guerra, sino al compromiso y a la memoria del conflicto ya lejano” (Sobejano, *Novela española* 204).

Vance R. Holloway también dedica un apartado a este tipo de novela, aunque en un período posterior,⁴ donde dice que como mucho un tercio de la

⁴ Holloway centra su estudio en la generación de escritores nacidos entre 1939 y 1949, y que comenzaron a escribir a finales de los sesenta y principios de los setenta. Autores como Eduardo

novelística podría adscribirse estrictamente al marbete de novela social, puesto que el “[c]olectivismo socialista ha perdido terreno en España frente al individualismo y al materialismo” (226-7). La definición que ofrece es similar a las anteriores, cuando dice que la novela social “[o]frece un testimonio significativo sobre alguna colectividad” (127), y que en todas ellas “[d]estaca la intención de constatar de alguna forma las circunstancias históricas del período abarcado” (127). No obstante, admite Holloway que esta definición sigue criterios tan flexibles que bajo ella puede hacerse una clasificación que incluya cuatro vertientes: “[l]a novela proletaria, la policíaca, la generacional y la histórica” (128). La razón que da el crítico para reunir las no va más allá de la evidencia de una crítica social o puesta en tela de juicio del orden social bajo moldes temáticos o argumentales distintos. Entre ellas, no obstante, es la novela generacional la que recoge, más sustancialmente que las otras, el concepto de compromiso, para cuya definición se apoya en las palabras de Santos Alonso:

Las novelas más significativas de la transición abordan ideológicamente el testimonio de su momento histórico, entendiendo esta afirmación no como mero costumbrismo sino como compromiso personal con la problemática del hombre en el tiempo y el lugar que le ha tocado vivir. (10)

Es decir, se concibe el compromiso como un abordaje ideológico de las circunstancias históricas del escritor, hacia las que cree sentir una suerte de

Mendoza, José María Guelbenzu, Felix de Azúa, Juan José Millás, José María Merino o Álvaro Pombo (19-20).

obligación en virtud de su contemporaneidad y su copresencialidad. En este sentido, el compromiso no lo es ante todo con valores universales y atemporales, sino primero con la circunstancia del escritor, el mundo que le es inmediato y con el que se cree obligado, su generación; y como consecuencia natural de ello, con los valores que cree debe aplicarle a ese mundo.

Es importante esta visión más amplia y al mismo tiempo más precisa de compromiso, porque en esta contextualización previa, y al hablar de compromiso en la novela social, no debe incurrirse en una reducción que Ignacio Soldevila Durante imputa precisamente a Gil Casado: “que la novela social, para él, no es sino novela política ideológicamente y aun estéticamente adscrita al marxismo y cuya intención no es sino colaborar a minar y a destruir la sociedad burguesa para llegar a un estado socialista” (Soldevila 216). Este crítico insiste sobre el carácter perlocutivo de la literatura social, sobre su naturaleza de arma de acción social, que pretende ser eficaz y actuar sobre las injusticias, avivar las conciencias, e incluso tratar de cambiar la sociedad (210). No obstante, señala un rasgo que, a la hora de definir la posición de González Sainz y su compromiso, resultará crucial, porque en referencia al objetivismo realista que practicó mucha de aquella literatura durante los cincuenta, dice Soldevila: “Habían sacrificado a esta presunta eficacia política los elementos habitualmente requeridos para la realización de una obra de arte” (216). No obstante, la primacía de lo estético sobre la eficacia social se vio impulsada de nuevo por la entrada de la literatura hispanoamericana y su enorme inventiva, por una simple toma de conciencia que llevó a recapacitar a autores como Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio o

Gonzalo Torrente Ballester, o por el efecto paradójico de la censura (impuesta por un régimen que justificaba la existencia de una literatura comprometida), al utilizar tanto la expresividad que produjo, de rebote, un refinamiento del lenguaje (Soldevila 216-7). De manera que la literatura social más pura acabó abdicando de un compromiso entendido como la devaluación de los valores estéticos en bien de una mayor eficacia política, cuando se vio desfasada por las nuevas corrientes y fuertemente criticada en este aspecto por la novela “deshumanizada”.

En particular, esta última oposición, la que se establece entre novela social y la “novela deshumanizada” de los sesenta y setenta, con Juan Benet a la cabeza, es imprescindible para definir la posición que ocupa la obra de González Sainz. Una oposición sustentada, la mayor parte de las veces (si bien con un simplismo reductor), sobre la base del compromiso. Sobejano recoge una oposición muy próxima para hablar de dos modelos de novela, la testimonial y la novela poema:

Ésta designará la novela superlativamente poética que tiende a integrar un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico), en el cual los estratos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad. La novela testimonio, satisfaga o no aquella cualidad superlativa, aspira primordialmente a otro fin: dar forma de novela a un contenido histórico experimentado y verificable fuera del cerco narrativo. (Sobejano, “Testimonio” 97)

Afirma que se trata de dos tendencias históricas, cuya colisión y convivencia empezaron en el siglo XIX, con el naturalismo, el simbolismo, y continuó en el XX, con la novela lírica de los años treinta, y la literatura social, hasta la llegada de la llamada novela deshumanizada (102-3). Como paradigma de la novela-testimonio estudia *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio, como paradigma de la novela poema *Saúl ante Samuel* (1980), de Juan Benet. Sin embargo, entre los dos polos hay una transición, que protagonizaron autores como Luis Martín Santos, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo y Gonzalo Torrente Ballester (110-12).⁵

Esta distinción, por tanto, se funda en la relación que la obra establece con la realidad. Los rasgos diferenciadores los enumera Sobejano en términos de actitud epistémica, temas, composición y lenguaje (“Testimonio” 97-9). De estos, los más directamente relacionados con el concepto de compromiso aquí podrían resumirse así:

[l]a actitud de la novela testimonio no puede ser otra que la representación épica (detenida en cada momento de su trayecto) de un mundo histórico social actual, atenta a las relaciones y circunstancias que forman lo que Hegel llamaba la prosa de la vida real, mientras que la actitud de la novela poema tiende a la

⁵ Si bien advierte Sobejano de que no ha de identificarse la novela testimonio con la novela social, la diferencia no parece sustancial para la reflexión que aquí ocupa: “[l]a confusión entre «testimonio» y «novela social». Las novelas testimoniales más capaces de poesía son las primeras (de *La colmena* a *Gran Sol*)” (108). Es decir, que se trata de una cuestión de grado, porque la novela testimonio tiende a mayor autonomía que la social, ésta más especializada en la elección de la realidad testimoniada: la injusticia social, percibida a través de una perspectiva ideológica. La novela testimonial, pareciera, en este sentido, más descargada de ideología y más preocupada por la ficcionalidad, y por tanto más próxima de la novela poema que la social, en el otro extremo.

compenetración de sujeto y objeto que signa el género lírico.

(“Testimonio” 97)

Ramón Buckey señala que cada novela constituye una solución particular al problema formal que se le presenta al novelista como desafío expresivo. Establece una dicotomía paralela a la de Sobejano, aunque significativamente distinta: “El criterio usado para la comparación de las diferentes soluciones, de las diferentes novelas, ha sido el de la relación del autor con su obra” (30). Según esto, habla de dos grandes grupos, objetivistas y subjetivistas, de acuerdo al grado de presencia del autor en su obra. Ejemplos de unas y otras son *El Jarama* y *Tiempo de silencio*, que estudia. Sin embargo, adviértase que la distinción de Sobejano estriba en la relación del signo con su referente, no en la del signo con su emisor.⁶

Pues bien, para la literatura desde los cincuenta hasta el final de la llamada “novela deshumanizada” se han venido manejando dicotomías críticas similares: novela testimonio frente a novela poema; novela social frente a novela deshumanizada; objetivismo frente a subjetivismo. En cualquiera de los casos, la crítica postula una distancia distinta entre la realidad y la obra, de la que depende el grado de compromiso atribuido según una inversa proporción: *a menor distancia con la realidad retratada, mayor compromiso*. No obstante, entre estos marbetes, el de “novela deshumanizada”, cuya atribuida falta de capacidad para el compromiso aquí impugno, no refleja adecuadamente el tipo de novela que

⁶ Señala Jo Labanyi que el cultivo del objetivismo fue un alivio para las conciencias de los escritores burgueses, que comenzaron a sentir mala conciencia por representar en la novela social, desde su posición acomodada, a la clase trabajadora (“Artistic” 295).

escribe J. Á. González Sainz. En primer lugar por su convencido humanismo, y, en segundo lugar, porque no designa lo más notable: el artificio estructural, retórico y estilístico con que elabora un mundo de ficción complejo. A esta novela, la llamaré de aquí en adelante *novela estructural*⁷.

En consecuencia, a la novela estructural de corte más intelectual se le ha imputado falta de compromiso, y el mismo Gil Casado recoge entre las características de esta tendencia la siguiente: “Es una novelística con estética, pero sin ética” (*La novela deshumanizada* 70). Las circunstancias históricas, tras los primeros años de postguerra y la década “social” de los cincuenta, llegó un tiempo de relativas estabilidad y prosperidad que hizo abandonar a los escritores la necesidad de un realismo comprometido. Las nuevas circunstancias políticas y sociales

[f]avorecen una temática deshumanizada, alejada de los compromisos sociopolíticos. Tanto en el caso del asunto como en el de la forma, se pasa de lo directo a lo indirecto, de lo cierto a lo posible, de lo claro a lo oscuro... por el procedimiento de someter la narración a una sistemática deformación. En cuanto a la visión del mundo, se impone la solipsista, muy a tono con el elevado coeficiente de egoísmo. (Gil Casado, *La novela deshumanizada* 24)

⁷ Sobejano empleaba este mismo término, pero con un sentido distinto, para designar un tipo de novela que refleja “el estado de la sociedad española actual, partida en soledades, y la exploración de la conciencia de la persona a través de su inserción o deserción respecto de la estructura toda de la sociedad española actual” (16).

Al hablar de novela estructural es imprescindible hacerlo de Juan Benet, cuya práctica novelística despertó tanto filias como fobias: “Juan Benet’s repudiation of *engagé* literature and his refusal to clarify the implications of the Civil War sustained a literary practice that irked some and that bewitched, even influenced, others—notably Millás and Marías” (Brad Epps 710). La deliberada voluntad de *oscuridad* formal, frente a la *claridad* de la novela social, inhabilita a su literatura para la eficacia social y combativa, a los ojos de los comprometidos. No obstante, esto no significa ausencia de ideología, como señala Epps:

Anti-consumerist, uncompromising, elitist, and yet widely recognized as a contemporary literary master, Benet remains an exceptional literary force. It is not that Benet is the only demanding writer, but that he is one of the few from the Francoist period whose «politics» were not made clear in his writing (though for some critics the very lack of clarity was a sign of support for the status quo). (710)

La crítica que se dirige a Juan Benet, y por extensión a la novela estructural, se basa en la idea de que una literatura supuestamente más clara es también más altruista, a causa de su evidencia e inmediatez, mientras que la mediatez (la mediación de la espesura del estilo benetiano, por ejemplo) supone egoísmo, elitismo y aislamiento, como dice Gil Casado. Pareciera que el realismo es más capaz de tratamiento y crítica de la realidad que otras perspectivas como la novela poema o el subjetivismo, cuando la obra de González Sainz constituye un esfuerzo de mostrar lo contrario. El ejercicio de la figuración y la construcción de

un universo espacial mítico y plagado de simbolismo le permiten, por un lado, retratar e interpretar la realidad en toda su complejidad, y por otro, enjuiciarla moralmente desde la ficción.⁸

El mayor o menor compromiso de la narrativa, según esta perspectiva, se basa entonces en el grado de explicitud en la referencialidad del texto. La novela social y la novela estructural representan los dos polos de un vaivén constante en la historia de la literatura, para cuya comprensión es de gran ayuda la teoría de Jan Mukarovsky. Éste advierte de que un estudio inmanentista de la obra literaria resultaría incompleto, porque no recogería los tres componentes del signo artístico:

1. un símbolo sensible creado por el artista, 2. un significado, “objeto estético” (depositado en la conciencia colectiva), y 3, una relación con la cosa designada, relación que apunta al contexto total de los fenómenos sociales. El segundo de estos componentes contiene la estructura propiamente dicha de la obra. (91)

Pero el signo artístico que con más claridad representa estos tres niveles es el “signo autónomo” (90), cuyo referente en la realidad, la cosa designada, queda indeterminado, o bien puede entenderse como “[e]l contexto social de los fenómenos sociales, como la filosofía, la política, la religión, la economía, etc.”

⁸ Robert C. Spires señala que la década de los cuarenta y cincuenta estuvo dominada por este realismo social o neorrealismo que prefería *mostrar* objetivamente a *contar*, y que la universalidad de estas ficciones recaía sobre la interpretación del lector, que debía hacer sus propias proyecciones a partir de la anécdota localista. Sin embargo: “When *Tiempo de silencio* appeared in 1962, it provided a model for overcoming parochialism by radically breaking from the mimetic mode of the previous two decades” (31). Fue este modelo el que siguió Juan Benet con *Volverás a Región* (1967) y después, en la década de los setenta, un grupo creciente de escritores antirrealistas.

(90). Por otra parte, existe otra clase de signo artístico, el “signo comunicativo” (91), propio de las artes temáticas como la literatura, la pintura o la escultura. En el signo comunicativo, a diferencia del autónomo, la relación con el referente es más accesible, e incluso verificable. Advierte Mukarovsky de que el tema o el asunto, como “eje de cristalización”, contiene el mayor poder de designación del referente, aunque “[t]odos los componentes de la obra de arte, hasta los más «formales», poseen un valor comunicativo propio, independiente del «tema»” (91-2). Habría que hablar entonces de dos funciones sgnicas desempeñadas por el arte:

Las dos funciones sgnicas, la comunicativa y la autónoma, que coexisten en las artes temáticas, constituyen una de las antinomias dialécticas básicas de la evolución de estas artes. Su dualidad se manifiesta, en el curso de la evolución, por oscilaciones constantes de la relación con la realidad. (95)

Aplicada a la relación entre novela social y novela estructural, se comprende que la primera se comporta más como un «signo comunicativo», cuya relación con el referente es más clara, mientras que la novela estructural mantiene con las cosas una relación menos clara, más propia del «signo autónomo». No obstante, y como dice Epps, la novela benetiana no deja de abordar la realidad ni conflictos como la Guerra Civil, sino que distribuye su referencialidad más allá del «eje de cristalización» que el tema constituye. Como advierte Mukarovsky, también sus elementos formales poseen valor comunicativo, del mismo modo que la novela social no abdica de la totalidad de sus valores formales en favor del bien supremo

de la crítica social. Se trata de las dos funciones sígnicas de Mukarovsky, en convivencia dentro de cada signo literario. En la novela social predomina la función comunicativa, mientras que en la deshumanizada lo hace la autónoma.

La *posición* de la obra de J. Á. González Sainz en el campo literario de la novela española contemporánea es fruto de una negociación. *Los encuentros* (1989) y *Un mundo exasperado* (1995) son textos de gran cuidado formal pero escasa «función comunicativa». Por otra parte, *Volver al mundo* (2003) es una obra muy ambiciosa que construye todo un espacio mítico plagado de simbolismo, muy al modo benetiano—es decir, que tiene la «función autónoma» muy potenciada—pero que ya incorpora una referencia al terrorismo revolucionario de los años setenta, en el contexto del fin de la Dictadura y la Transición. *Ojos que no ven* (2010) constituye una equilibrada mezcla entre la «función autónoma» del texto y la «función comunicativa», que le ha permitido la expresión de un resuelto compromiso moral en contra de ETA y las ideologías radicales por medio de una obra que confía a los valores estéticos parte de esa labor. En esta trayectoria se aprecia claramente el dinamismo del «campo», pues desde su posición en una narrativa muy cercana a la novela benetiana ha ido evolucionando hacia una narrativa que, sin abjurar del rigor estructural⁹ y la densidad simbólica, contrae un compromiso social muy claro en contra del terrorismo. Se trata de una síntesis histórica muy costosa en el contexto de la narrativa española más reciente:

⁹ Entiendo por rigor estructural, (o en otros lugares exigencia estructural), la *complejidad* técnica, retórica y estilística, que va más allá del artificio y caracteriza asimismo al universo de ficción. Este rigor estructural es propio de lo que he preferido llamar novela estructural.

The shape of Spanish narrative at the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first is far from clear. The relatively strong divisions and connections between social engagement and aesthetic experimentation that characterized the sixties and seventies seem to have weakened, fragmented, or proliferated in ways that make any classification not based on genre, date, place, and ostensibly more embodied signs of identity (such as gender, sexuality, nationality, and race), quite tentative. (Epps 723)

Pese al debilitamiento de tal dicotomía histórica, la obra de González Sainz es indicio de su pervivencia. Es más, se trata de un esfuerzo meritorio que lo encauza en una dialéctica ya infrecuente en el contexto narrativo actual, cuya pluralidad inclasificable casi todos los estudios destacan: “Al mirar hacia atrás en busca de una visión de conjunto de la narrativa española de los últimos quince o veinte años, lo que salta a la vista de forma inmediata es la pluralidad” (Ángeles Encinar 11). Así lo señala también Kathryn Everly: “The novels produced in Spain in the last twenty years have confounded attempts by critics who sought to neatly categorize them” (1). Germán Gullón,¹⁰ en el monográfico que *Ínsula* (688) le dedica a la novela española actual, describe muy críticamente este panorama: “La novela española actual parece flotar en un estado gaseoso. Nadie sabe en verdad dónde estamos ni el rumbo que llevamos” (“La novela” 2). Jo Labanyi vincula la

¹⁰ Germán Gullón describe el juego mercantil en el que ha entrado la literatura española actual en el ensayo *Los mercaderes en el templo de la literatura*.

diversidad al empuje del mercado editorial: “[t]he diversification was itself largely imposed by publishers eager to issue the public with previously banned literary works, chiefly foreign, and a flood of books on national history” (“Narrative in culture” 147). Asimismo, Luis Martín Estudillo y Nicholas Spadaccini, en su introducción a *New Spain, New Literatures*, hablan de “Enduring Plurality”:

It is common knowledge that Spain’s transformation during the last several decades from authoritarian, centralist state with a homogeneous population into a democratic, plurinational, and multicultural society has also been marked by a thriving cultural production, which highlights difference as a major asset. (Martín Estudillo, “Contemporary” ix)

Pero en el funcionamiento estructural del campo, la obra de González Sainz no adquiere su *valor* únicamente de su oposición ya con una narrativa que privilegia valores estéticos, ya con una narrativa que privilegia los éticos. Hay otros vínculos que merece la pena mencionar. En primer lugar la llamada «novela híbrida», a la que *Ínsula* ha dedicado un monográfico (754), “Novelas híbridas”:

[t]rata este monográfico de (...) la acusada tendencia de la novela contemporánea a la asimilación de elementos propios de otros géneros literarios y su consecuente conversión en una especie de híbrida que tiende a difuminar los tradicionales límites fronterizos entre los mismos. (Gómez Trueba 2)

Si bien no se trata de un fenómeno nuevo, en los últimos años se ha incrementado su frecuencia, como argumentan en el volumen Javier Aparicio Maydeu, Tomás Albaladejo, Manuel Alberca, Mercedes Rodríguez Pequeño, Francisca Noguerol Jiménez, Javier García Rodríguez y Mercedes Díaz Villarías. Novelistas como Javier Marías, Eduardo Lago, Juan Eduardo Zúñiga o Enrique Vila-Matas,¹¹ entre otros, son ejemplos de esta práctica novelística que se complace en hacer ostensible la mezcla de narración, ensayo, autoficción,¹² *work in progress*, memoria, dietario, crítica, periodismo, etc.:

La novela, que desde sus orígenes clásicos presenta una gran variedad de realizaciones concretas, experimenta en la actualidad, desde hace algunos años, una intensificación de la tendencia a la heterogeneidad en su constitución discursiva. (Albaladejo 11)

La obra de González Sainz no es de este tipo. La novela ha sido siempre un género omnívoro y proteico, pero el autor no hace en modo alguno la exhibición que de sus trenzados se complace en realizar la “novela híbrida”. Si bien el más evidente es el ensayismo y la reflexión ética, estos se imbrican en el cuerpo de una narración total, como se verá en *Volver al mundo* (2003). Estrechamente vinculada al hibridismo se halla la estética posmoderna, que autores como Vance R. Holloway, María del Mar Langa Pizarro, Gonzalo Navajas, Ana María

¹¹ Véase Gonzalo Martín de Marcos, *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*. Tesis. Universidad de Valladolid, 2009.

¹² La autoficción es la ficcionalización de un discurso autobiográfico. Alicia Molero de la Iglesia lo ha estudiado en autores como Jorge Semprún, Carlos Barral, Enrique Antolín o Anntonio Muñoz Molina. Está muy presente, también, en las novelas híbridas de Enrique Vila-Matas.

Spitzmesser y María del Pilar Lozano Mijares¹³ han estudiado en la narrativa española contemporánea. Para esta última “La hibridación es un procedimiento generalizado del posmodernismo” (143). Estructuras muy usuales como el pastiche o el texto-collage, o estrategias tan posmodernas como la apropiación explican por qué “[e]l texto posmodernista es el híbrido por excelencia” (Lozano Mijares 179). Es lugar común atribuir al posmodernismo una falta de compromiso¹⁴ frente a la cual, y en un ejercicio tan ostensible, la obra de González Sainz destaca aún más.¹⁵

En suma, la obra de González Sainz ha negociado su posición en el campo literario desde una literatura que se decantaba por una estética más autónoma, cuya referencia a la realidad era más indirecta, y que se vincula con la llamada novela estructural de los setenta y Benet (*Los encuentros*, *Un mundo exasperado*), hasta una literatura que, sin renunciar al minucioso cuidado formal y estructural, contrae un compromiso moral muy explícito, como ha querido siempre la novela

¹³ *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española actual*, Vance R. Holloway; *Del Franquismo a la posmodernidad: la novela española 1975-1999*, María del Mar Langa Pizarro; *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Gonzalo Navajas; *Narrativa posmoderna española: “Crónica de un desengaño”*, Ana María Spitzmesser; *La novela posmoderna española*, María del Pilar Lozano Mijares.

¹⁴ Peregrina Pereiro, en un estudio sobre la novela española de los noventa, impugna esta idea y habla de un “posmodernismo comprometido”, lo que llama una alternativa ética de la posmodernidad: “[l]a narrativa española de la década de los noventa supera la despolitización y el relativismo moral que se ha achacado a la década anterior” (9).

¹⁵ González Sainz ha expresado su rechazo de la estética posmoderna para la novela en “Moco de pavo: desistimiento y novela”: “Ese todo vale del posmodernismo (...) en detrimento de la densidad semántica, de la consistencia del tratamiento de las cuestiones relevantes y la expresión orgánica de los grandes relatos, de la textura temporal, de la potencia de significación y del despliegue del dilema” (31).

social, en contra del terrorismo, (*Volver al mundo, Ojos que no ven*).¹⁶ Este esfuerzo lo ha incardinado en la historia de la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX, y ello a pesar de la confusa pluralidad reciente. Por otra parte, su obra es minoritaria, lejos de los grandes éxitos comerciales,¹⁷ si bien ha obtenido un importante capital de prestigio, ya desde su primer libro, pero especialmente tras el reconocimiento por la crítica de *Volver al mundo y Ojos que no ven*.

1. 2. Ética y literatura

Para comprender el compromiso moral de la obra narrativa de González Sainz en contra del terrorismo es preciso discurrir acerca de la asociación entre ética y literatura. Ésta no es nueva en absoluto. Se halla, desde el origen clásico, la dicotomía *docere-delectare*, que señalaba el equilibrio que la literatura debía guardar entre su función didáctica y de formación del carácter—del *ethos*—, y el placer estético o el entretenimiento. Por mencionar un par de momentos más cercanos, la novela de tesis del siglo XIX o la literatura social del siglo XX tienen

¹⁶ El mérito de aunar estos dos esfuerzos se le debe atribuir a González Sainz sin vacilaciones. No obstante, no puede olvidarse que el contexto en que escribe, aunque sea desde el extranjero, es una democracia: “Later writers would have the privilege of writing in a democracy, supported by a prosperous economy, and in a context of a post-modern society. In order to judge adequately the writers active between 1936 and 1975, scarcity, censorship, dictatorship, and the modernista desire for progress and social justice must always be kept in mind” (Randolph Pope 145).

¹⁷ Sobre la relación de la obra de González Sainz con el fenómeno best-séller, cabe considerar que ambos tipos de literatura conviven en el campo literario actual, como señala José Manuel Lope de Abiada (18), y, en todo caso, la literatura de consumo rápido ha evolucionado hasta alcanzar una posición intermedia entre las producciones masivas y la literatura consagrada (David Viñas Piquer 36). Por otra parte, no es posible estudiar la literatura “seria” y obviar el fenómeno best-séller en España, lo que Maarten Steenmeijer llama “The New Capital of Spanish Literature”, porque éste ha dado para España, según el crítico, un éxito internacional antes no visto (Steenmeijer 81).

esta preocupación. En los estudios académicos, se trata de una corriente constante, más viva, eso sí, en el ámbito anglosajón que en el hispano, como demuestran la abundancia de autores, estudios y colaboraciones sobre el asunto. Con el nuevo siglo este interés ha crecido enormemente,¹⁸ pero la atención que atrae la literatura para la ética no la ha logrado la cultura, tal como señala Herbert Grabes, en su introducción al trabajo colectivo *Ethics in Culture. The Dissemination of Values through Literature and Other Media*: “[t]here are investigations of the relation between ethics and literature (what literature can do for ethics or vice versa), and investigations of the relation between ethics and culture, but these have so far been mostly kept apart” (3). Otro trabajo de colaboración destacado (entre muchos) es *Ethics, Literature, and Theory. An Introductory Reader*, editado por Stephen K. George, que recoge en primer lugar ensayos sobre crítica ética y teoría literaria, filosofía, religión y literatura; en segundo lugar textos de escritores como John Updike o Flannery O’Connor, que reflexionan acerca de su propia responsabilidad; y en tercer lugar una parte dedicada al otro extremo de la comunicación, la ética de la lectura. La mayor parte de estudios, en todo caso, se ha centrado sobre la narrativa, y este es el enfoque que aquí interesa.

M^a Teresa López de la Vieja elabora teóricamente para los nuevos tiempos la alianza entre ética y literatura. Señala que, después de Hegel, “[l]a filosofía y, en general, la cultura contemporánea ha seguido la tendencia a separar bien,

¹⁸ El mismo Wayne Booth, uno de los más destacados estudios de las conexiones entre ética y literatura, señala en 2005: “During the last fifteen years or so, there has been a explosion of interest in questions about the ethical effects of reading literature. Previous to that explosion, there was a grotesque avoidance of such questions” (“Foreword” xi). Véase, también, el estudio de Todd, Davis y Kenneth Womack, *Mapping the Ethical Turn*.

belleza y verdad” (37). López de la Vieja defiende que en los tiempos oscuros que siguieron a los grandes traumas del siglo XX en España y en Europa—la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial—surgió la urgencia de una nueva conciliación, en la que el Arte en general, y la Literatura en particular, desempeñaran un papel renovado. La idea central es que la literatura es útil por su *uso reflexivo*, es decir, porque ofrece “[u]na modalidad de conocimiento indirecto que ayuda a reconstruir experiencias que son relevantes, desde el punto de vista moral y desde el punto de vista político” (50). Además, “[l]a Ética contemporánea tiende a presentarse como un discurso aligerado de referencias al contexto y lo particular” (61). Por su parte, la Literatura presenta casos, particularidades, ilumina lo concreto y lo real, y así complementa el discurso ético porque “[l]a teoría gana en universalidad lo que pierde en relevancia” (61). Además del “[u]so reflexivo”, que procura un ángulo distinto sobre la realidad, la literatura tiene un “[u]so formativo” y un “[u]so expresivo”. En primer lugar, el discurso ético de la filosofía postula qué es bueno y qué no lo es, pero la Literatura, a través de la ficción, es la capacitada para inducir un determinado comportamiento. Así lo han sostenido, entre otros, Martha Nussbaum (85-112) o Wayne Booth, quien también cree que la Literatura es capaz de formar al hombre al ensanchar su mundo (48-79), proporcionándole, así, una compañía—*The Company We Keep*—, una amistad moral a la que acudir en busca de respuestas (200-24). El tercer uso, el “expresivo”, más intenso en el lenguaje literario, tiene que ver con su capacidad de simbolización y la creación de mundos posibles: “[l]a Literatura cuenta con medios más refinados que la filosofía para expresar las emociones” (López de la

Vieja 67). López de la Vieja, por tanto, defiende un nuevo acercamiento a la Literatura desde la Ética, una reparación de la conciliación entre los valores estéticos y los valores morales.

Algo muy similar señala Frank Palmer en su libro *Literature and Moral Understanding*, cuyos primeros capítulos—donde reflexiona primero sobre literatura y después sobre moral—preparan el terreno para la idea central. La literatura es fuente de conocimiento, y más en particular de conocimiento moral, aunque su enseñanza no es directa (como la de la filosofía): “[i]t is possible for literature to deepen our moral understanding without giving us information” (ix). Es su propia capacidad de mostrar (*showing*), más que de contar (*telling*) lo que le permite a la literatura *simular* un conocimiento directo. Eso sí, esta capacidad se la reserva Palmer a la “buena” literatura, con lo que establece un vínculo directo entre estética literaria y conocimiento moral: “My argument (...) is that good literary works provide the opportunity for knowledge by acquaintance, and that the educative power of literature is linked with its astistic merit” (220). David Parker, en *Ethics, Theory, and the Novel*, también defiende la importancia del canon para la relación entre ética y literatura, en especial tras la descanonización que los *Cultural Studies* y otros movimientos anejos han acabado imponiendo en los planes de lectura de universidades del mundo anglosajón (6).

Antes de continuar conviene hacer una pausa para el comentario de la terminología, pues *ética* y *moral* parecen designar cosas distintas. Podría reservarse el primero para la parte de la filosofía que se ocupa de la reflexión moral, y el segundo para el conjunto de normas concretas, como señala Fernando

Savater: “«Moral» es el conjunto de normas que tú, yo y algunos de quienes nos rodean solemos aceptar como válidos; ‘ética’ es la reflexión sobre *por qué* los consideramos válidos y la comparación con otras morales que tienen personas diferentes” (*Ética* 69). No obstante, la distinción puede no ser tan sencilla:

«Moralidad» y «ética» son términos considerados a menudo como sinónimos: una cuestión ética es una cuestión moral. Sin embargo, el término ética se utiliza cada vez más en su aplicación en áreas especializadas de la moralidad, como puedan ser, por ejemplo, la medicina, los negocios, el entorno ambiental o social, etc. (R. S. Downie 388)

Por otra parte, la palabra «ética», que procede del griego *ethos*, y la palabra «moral», que procede del latín *moris*, tienen un mismo significado: costumbre. Aparte, el *DRAE* ha adaptado la fonología de *ethos*, que figura como ahora como “etos”: “Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad”. El sentido corriente de la «ética»—que se ha diversificado para hablar de ética de los negocios, ética de la política, ética del deporte, etc.—procede de un uso tradicional en la filosofía:

[a]lgunos filósofos, desde Sócrates hasta Bernard Williams, utilizan el término «ética» en un sentido muy general para referirse a las reflexivas respuestas que cabría dar a la cuestión «¿Cómo deberíamos vivir?» Cuando se acepta este sentido amplio del concepto de «ética», la moralidad se convierte entonces en un

subconjunto de la ética, estando este aspecto de la ética estrechamente ligado con el de la obligación. (Downie 388)

En este trabajo se emplearán los dos términos, aunque dada su sinonimia etimológica y de uso no siempre serán necesarias las distinciones. Sí en el caso de que se quiera hacer referencia a la reflexión teórica de corte moral, en cuyo caso se tratará de emplear el término «ética» (como en el caso de la «ética narrativa», de *Volver al mundo*), o en otros momentos en que se vea claro que se trata de casos concretos de relación con las obligaciones o los valores de un hecho, un personaje o una circunstancia, cuando se empleará «moral».

Martha Nussbaum (que prefiere el uso del término «moral») propugna la función cívica de la literatura para las sociedades democráticas, porque las “[a]rtes cultivan las capacidades de juicio y sensibilidad que pueden y deben expresarse en las opciones de los ciudadanos” (118). Asume una posición crítica expresamente “liberal y democrática” (136) y una “aproximación a la lectura (...) moral y política” (136). La narrativa forma a los ciudadanos en valores democráticos como la tolerancia y el respeto de los diferentes, gracias a aquella característica que señaló Aristóteles en el capítulo 9 de su *Poética*, y que Nussbaum trae a colación, según la cual la literatura retrata “No las cosas que han sucedido sino aquellas que podrían suceder”. Es decir que, gracias a las ficciones imaginativas, “[s]i en verdad no se puede cambiar de raza, al menos se podría imaginar qué se siente al ser de otra raza” (125). Es, de hecho, la imaginación aquello que posee un poder edificante mayor: “La imaginación narrativa constituye una preparación esencial para la interacción moral” (123). La

imaginación literaria cultiva valores claves en las sociedades democráticas como la compasión, ya que “[i]nspira una intensa preocupación por el destino de los personajes” (123). Sostiene, además, que la imaginación literaria no debe funcionar siempre de forma empática, sino que “[s]e le debe invitar a que nos perturbe” (132). Sentir *con* los personajes no siempre tiene valor moral. Es más, siguiendo a Wayne Booth, propone que la mayor edificación se obtiene de compaginar dos actitudes: “[d]eberían ir de la mano la lectura empática y la lectura crítica” (136). En todo caso, Nussbaum rechaza una lectura desapegada y estrictamente formalista de las obras por hallar, tras su aparente apoliticismo, una postura inmovilista y una falta de compromiso moral de quien así estudia la literatura (136-42). Por el contrario, un “[d]ebate franco sobre el contenido moral del arte ha sido la materia prima de la tradición occidental, tanto en la filosofía como en la literatura” (143). Además, Nussbaum precisa que en la Antigua Grecia no había distinción entre forma y valor. Se consideraba que los artificios literarios eran en sí mismos “[p]ortadores de un contenido moral” (127). Esta responsabilidad estética de los tragediógrafos comportaba o equivalía, por tanto, a una responsabilidad ética y cívica.

Wayne Booth en *The Company We Keep* parte de la idea de que el encuentro entre el autor y el lector es fundamentalmente ético, porque es el encuentro entre dos caracteres. Las obras literarias, más aún las narrativas, ofrecen su *compañía*. Para la expresión de esta idea usa el autor la metáfora de la amistad: “For our purposes, all stories, even those modern novels that use elaborate distancing tricks to subvert realism and prevent identification, can be

viewed not as puzzles or even as games but as companions, friends—or if that seems to push the metaphor too far, as gifts from would-be friends” (*The Company* 175). Como toda amistad, esta se valora y se elige en relación con el bien, placer, felicidad, etc. que nos proporciona: “Except when we are off-guard we accept the companionship only of those who persuade us that their offerings are the genuine «goods»” (177). Traducido desde su sentido figurado, aceptamos una obra en razón de ciertos rasgos que Booth enumera: *quantity/concision*, que tiene que ver con la extensión significativa (no tanto en páginas, que también) de la obra (182); *reciprocity / hierarchy*, que alude al modo como los autores tratan a los lectores: inferiores,¹⁹ iguales o superiores (sería el caso de la *captatio benevolentiae*) (184); *intimacy / cool reserve*, variable que alude a la profundidad de la penetración psíquica que nos permite el autor implícito (187); *intensity / slack «Charm»*, sobre el grado en que los lectores se involucran (191); *tight coherence / explosive disunity*, acerca de la armonía interna de la obra (193); *otherness / familiarity*, que tiene que ver con la extrañeza o familiaridad del mundo que nos ofrece el autor (194); y, finalmente, *breath o range / concentration*: “[f]ictions differ radically in the scope of the worlds they offer us” (195), con lo que se refiere a la pretenciosidad o confusión del mundo ofrecido, frente a la trivialidad, dogmatismo o tendenciosidad de otros.

Michael Eskin, en el artículo con el que encabeza un monográfico dedicado a la relación entre ética y literatura (*Poetics Today* 25), se propone

¹⁹ Piénsese en el caso del gongorismo o Benet, estéticas que se precian de una deliberada oscuridad que, al tiempo que abogan por placer estético más costoso, están de hecho seleccionando más estrictamente a sus *amigos*.

describir las similitudes entre estos dos discursos. Después de un repaso esquemático sobre la relación histórica, se interroga:

What do literature and moral philosophy have in common?

Whatever else they may share, there are two traits in particular that are central to the present discussion: (1) both are fundamentally concerned with the variegated domain of what could be called, formulaically, the human person in all of its relations, facets, and intricacies; (2) both are (...) secondary speech genres. (585)

El primer rasgo se refiere a todo lo relacionado con el ser humano que habla, escoge, ama u odia cosas (588); el segundo, se apoya en la genología²⁰ de los discursos que propone Mijail M. Bajtín, quien diferencia entre discursos primarios, constituidos por la comunicación inmediata (diálogos, cartas) y los secundarios, constituidos por novelas, obras de teatro, tratados científicos, fruto de una comunicación mediata y compleja. Los secundarios integran a los primarios y son, por tanto, metagenéricos. (Bajtin, *Estética* 248-93). Eskin concluye que la ética y la literatura se necesitan: por una parte, “Ethics needs literature—its metalinguistic and thematic sibling—to be fully integrated into the human and the social domain that it is ultimately concerned with” (588); por otra parte, la literatura también necesita a la ética, porque ésta aporta una explícita racionalidad y la imposición de un orden epistemológico sobre la realidad impredecible (Eskin 588). En el mismo volumen, Kathrin Stengel examina la

²⁰ Genología es el término que emplea Claudio Guillén para la subdisciplina literaria que se ocupa del estudio de los géneros (137-71).

interdependencia entre ética y estética en la obra de Wittgenstein, para concluir que ambas se reúnen en su noción de estilo: “Style as Aesthetic Ethics and Ethical Aesthetics” (623-4). Robert Eaglestone también defiende la relevancia del pensamiento de Wittgenstein—y asimismo de Heidegger—en la relación entre ética y literatura, porque en su obra se halla un punto que autores como Martha Nussbaum o Wayne Booth no han tocado, la esencial identidad entre ética, estética y verdad: “I suggest that this is because we already think of the two as being divided (ethics and literature), though, in the work of Martin Heidegger and perhaps Wittgenstein, there are suggestions that this view of the two as divided is an error” (596). Geoffrey Galt Harpham, en su obra *Getting it Right. Language, Literature, and Ethics*, va más allá y considera la ética como un factor de unidad y cohesión entre los diferentes discursos:

[t]he practices of language, análisis, narrative, and creation.

Whatever else these may or may not have in common, they share an investment in ethics. Popularity identified with exclusion, ethics can, I believe, also be construed as a principle of commonality between practices and discourses often considered to be independent both from each other and from the world of action. (5)

Zachary Newton, sobre cuya teoría se apoya parte de la argumentación del capítulo 3 de este trabajo (donde se realiza una exposición más detallada de su planteamiento), parte del pensamiento de Emmanuel Levinas y su ética del otro. Centra su teoría sobre las relaciones entre ética y narrativa:

[n]arrative situations create an immediacy and force, framing relations of provocation, call and response that bind narrator and listener, author and character, or reader and text (...) In this sense, prose fiction translates the interactive problematic of ethics into literary forms. (13)

Es decir, no se trata de que la narrativa sea mero continente de valores morales. Su teoría, que compendia bajo el marbete de *narrative ethics*, se desglosa en una tríada, que comprende las relaciones que narrativa y ética mantienen en tres estadios:

(1) a narrational ethics (in this case, signifying the exigent conditions and consequences of the narrative act itself); (2) a representational ethics (the costs incurred in fictionalizing oneself or others by exchanging “person” for “character”); and (3) a hermeneutic ethics (the ethico-critical accountability). (18)

Para Newton, y este es parte de su mérito en los estudios de ética literaria, se trata de hallar las conexiones íntimas y formales de la narrativa y la ética, de modo que se descubra lo que debe entenderse como “[n]arrative *as* ethics” (11). En este sentido, la obra de González Sainz, y en particular su obra nuclear, *Volver al mundo*, constituye un acabado ejemplo de una ética narrativa, esto es, de una ética perfectamente ensamblada en la textura narrativa de la novela.

1. 3. Terrorismo y literatura

1. 3. 1. Concepto de terrorismo. El terrorismo en el mundo y el terrorismo en España

El terrorismo es una realidad social e histórica tan compleja que no resulta fácil hallar una definición satisfactoria.²¹ De hecho, los estudios sobre el fenómeno comienzan siempre con aproximaciones vacilantes al concepto. Angela Thurmond señala que razones de interés político y emocional dificultan su fijación (8). Francisco Alonso-Fernández ofrece una bastante comprensiva: “[t]oda actividad criminal organizada, que produce actos de violencia física con miras a intimidar a un sector de la población, con la finalidad de obtener ventajas políticas, económicas, religiosas y/o nacionalistas” (31). Esta definición tiene la ventaja de englobar tanto las organizaciones no estatales como las estatales, cuyas prácticas no difieren mucho entre sí.²² El término terrorismo “[p]arece claro que se va divulgando en función de la historia de la Revolución francesa y del período llamado del «Terror» («La Terreur») (...) que acaba con la caída de Robespierre” (Julio Caro Baroja 19). Para el enfoque ético de este trabajo, resultan de interés las definiciones que lo evalúan moralmente. Así, Thurmond examina el fenómeno

²¹ Véase *Political Terrorism*, de Schmid and Jongman (32-8), y <http://www.answers.com/topic/terrorism>.

²² Hay muchos estudios sobre el terrorismo de estado. No sólo la obra de Noam Chomsky, muy llamativa por la beligerancia y la tendencia ideológica de su punto de vista, en especial con títulos como *Estados canallas: el imperio de la fuerza en los asuntos mundiales*, sino otros estudios: *Western State Terrorism*, de Alexander George, *State Terrorism and the United States: from Counterinsurgency to the War on Terrorism*, de Frederik H. Gareau (sobre el apoyo del los Estados Unidos a las prácticas terroristas de diferentes estados latinoamericanos), *Trauma and Healing under State Terrorism*, de Inger Agger, o algunos más específicos, como *The Pinochet Affair: State Terrorism and Global Justice*, de Roger Burbach. En general, estos estudios resultan incompletos porque dirigen sus críticas sobre todo a los gobiernos occidentales.

sobre la base de tres conceptos morales: “Justification, Lack of Responsibility and Excuse” (25). Paul Gilbert explica que las definiciones que permiten calificar el fenómeno de moralmente perverso tienen dos orientaciones. Por un lado, aquellas que lo repudian no porque produzca terror—pues el terror se da en la guerra—sino porque lo produce sin legitimidad jurídica: “A esta crítica, los llamados terroristas replican típicamente que el estado al que se oponen ha perdido la autoridad” (Gilbert 1088). Por otro lado, aquellas aproximaciones que lo califican de moralmente perverso “[p]or el mismo tipo de razones que califican de moralmente perverso cualquier crimen violento” (Gilbert 1089). Stephen Nathanson, mediante una argumentación ética impecable, realiza una evaluación moral del terrorismo que pretende aportar una respuesta única a dos preguntas distintas: “What makes terrorism so terribly wrong? Why do people condemn terrorist acts with a special vehemence?” (30). Porque el problema ético reside, precisamente, en que la segunda pregunta implica respuestas psicológicas y subjetivas en la gente, necesariamente variables: lo que para unos es terrorismo, puede no serlo para otros. Nathanson parte de tres condiciones o definiciones de los actos terroristas: “[a]cts of serious, deliberate violence or destruction” (31); “[a]cts committed as part of a campaign to promote a political or social agenda” (32); “[a]cts generally target limited numbers of people, but aim to influence a larger group and/or the leaders who make decisions for the group” (33). Estas tres condiciones fallan porque otros fenómenos las cumplen sin ser moralmente reprobables: la legítima defensa, por ejemplo. No así la cuarta, “[t]he idea that terrorist acts intentionally kill or injure innocent people or pose a serious threat of

such harms to innocent people” (33). Si bien admite Nathanson que esta condición también es impugnable, resulta un buen punto de partida:

Condition 4, then, appears to identify the heart of the matter. It provides answers to two central questions: What makes terrorism wrong? And, Why do people condemn terrorism so vehemently? We can answer both questions if we a) define “terrorism” as always involving the intentional killing and injuring of innocent people, and b) accept the belief that intentionally killing innocent people is always wrong. (34)

Por su parte, todo terrorismo tiene un discurso justificatorio que ampara sus crímenes. Es lo que Walter Laqueur, en su obra imprescindible *Una historia del terrorismo*, llama “la filosofía de la bomba”:

Los orígenes doctrinales de la filosofía de la bomba surgieron en el siglo XIX, pero sus antecedentes son anteriores a la invención de los modernos explosivos. El terrorismo se ha justificado desde siempre como un medio de oponerse al despotismo y, en este sentido, sus orígenes han de encontrarse desde luego en la Antigüedad. (Laqueur 55)

Platón, Aristóteles, Cicerón o Séneca justificaban el asesinato de los tiranos (Laqueur 55). En general, el terrorismo presenta tal variedad sociológica que tampoco este criterio es definitivo a la hora de definirlo:

Los movimientos terroristas se han nutrido principalmente de personas pertenecientes a las clases medias educadas, pero también

ha habido terrorismo agrario, terror practicado por los desarraigados y los rechazados, y terror practicado por los sindicatos y la clase trabajadora. (Laqueur 126)

Aparte de su evaluación moral, y de las causas sociológicas que determinan su aparición, cabe un examen *utilitarista*²³ del fenómeno, una forma de comprensión que sólo atienda al resultado y a la satisfacción de sus objetivos. Por eso, a la pregunta «¿Es eficaz el terrorismo?», responde Laqueur:

Considerado con perspectiva histórica, el terrorismo sólo ha sido eficaz en circunstancias muy específicas. No ha tenido éxito contra las dictaduras eficientes, por no mencionar su fracaso contra los modernos regímenes totalitarios (...) la experiencia pasada muestra que el terrorismo se produce con frecuencia allí donde existen otras alternativas políticas no violentas. En los casos en los que el terrorismo podría ser justificado como *ultima ratio*, como sucede cuando se enfrenta a un gobierno totalitario, no tiene ninguna posibilidad de triunfar. Y allí donde aparentemente triunfa, los resultados políticos son, a largo plazo, contraproducentes. El terrorismo atrae siempre mucha publicidad, pero su impacto político se encuentra con mucha frecuencia en relación inversamente proporcional a la atención que consigue suscitar en los medios. Sin embargo, es posible que los terroristas estén motivados por una sed de acción más que por la racional

²³ Véase Kai Nielsen, "A Defense of Utilitarianism".

consideración de las consecuencias, y no hay razón para suponer que los fracasos pasados puedan en modo alguno resultar disuasorios en el futuro.²⁴ (Laqueur 174)

El terrorismo comienza en la historia muy temprano. A principios de nuestra era, los *sicarios* eran una secta religiosa ultranacionalista y antirromana que actuaba contra la ocupación de Palestina. En torno al siglo XI, en el área geográfica de Irán y Siria, apareció la secta de los *Hashshashin* (de donde procede el término “asesino”). Ya se ha mencionado el momento clave del Reinado del Terror, que sucedió a la Revolución francesa, y que indujo a la definitiva acuñación del término *terrorismo*, aparecido en *Dictionaire de la Académie Française*. No obstante, no es hasta mediados del siglo XIX cuando comienzan a desarrollarse las organizaciones que permiten entender el terrorismo contemporáneo (Michael Burleigh 11). Las organizaciones terroristas en el mundo las organiza Burleigh en torno a grandes núcleos, todos ellos en el contexto occidental (no aborda el terrorismo en Latinoamérica, Asia o África): los nihilistas rusos, los anarquistas, el FLN argelino y otros grupos que surgieron en al calor de la descolonización, las Brigadas Rojas en Italia, el IRA en Irlanda del Norte, ETA en España y, por supuesto, el terrorismo islamista, con Al-Qaeda a la cabeza.²⁵ Esta última forma de terrorismo, de enorme complejidad, es responsable

²⁴ Las justificaciones del terrorismo, ya sean utilitaristas, ya se basen en su propio código moral, se han visto siempre como una excusa para la violencia. Véase *El sinsentido del terrorismo*, de Jonathan Barker, o *La moral del terrorismo*, de David C. Rapoport.

²⁵ En su voluminosa historia del terrorismo, Burleigh realiza exclusivamente un relato de los hechos, personas y circunstancias, pero elude deliberadamente cualquier análisis ideológico o sociológico.

del mayor atentado terrorista de la historia de Occidente, el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. Este hecho marca un punto de inflexión en muchos ámbitos, pero certifica la globalización del terror,²⁶ con una organización, *Al-Qaeda*, que no es sino una red internacional de grupos más pequeños con bases en distintos países, pero todos con el respaldo de un fanatismo religioso de origen islamista y un rechazo furibundo a la cultura occidental. El escritor y pensador francés André Glucksmann, en *Dostoievski en Manhattan*, descubre en el 11S la más reciente y espectacular exhibición del nihilismo, una suerte de arquetipo universal del terror que se ha manifestado tanto en el terrorismo de estado como en las organizaciones más diversas. Su ensayo, de gran impacto, está atravesado por el comentario de grandes obras de la literatura universal, porque Dostoievski también intuyó el horror esencial del nihilismo cuando publicó *Los demonios*:

Un fantasma recorre el planeta: el fantasma del nihilismo. Utiliza antiguas religiones, abusa de antiguas ideologías y de exaltaciones comunitarias, pero no las respeta. Reivindica la transgresión como signo de su elección. La secta terrorista de los «asesinos» mataba tanto a los jefes musulmanes como a los cruzados cristianos.

Operaba sin respetar las normas y contra los usos, por encima del bien y del mal. Sean o no religiosos, los nihilistas son «antinomistas» fuera de la ley. Practican una doble ruptura: con el mundo «enemigo», y con la comunidad «amiga», a la que

²⁶ Véase Javier Jordán, *Terrorismo sin fronteras: actores, escenarios y respuestas en el mundo global*.

pretenden regenerar a la fuerza. Cavan así en cada cultura el abismo al que precipitan a los otros, y a veces a sí mismos, bajo la enseña nihilista del que no hay nada que perder, ni nada que salvar.²⁷ (41)

En España, las primeras manifestaciones terroristas tienen lugar en el siglo XIX y son de corte anarquista.²⁸ En el sur apareció la llamada *Mano negra*, de cuya real condición y existencia aún se tienen algunas dudas, pues hubo sospechas de que constituyera una invención de las autoridades para facilitar la represión: “«La Mano Negra» queda en la serie de enigmas históricos no aclarados” (Caro Baroja 73). Javier Tusell sitúa a esta organización en su contexto histórico:

Durante el verano de 1882 había presenciado toda Andalucía una grave crisis de subsistencias. En este momento tuvo lugar el descubrimiento, por parte de las autoridades, de una organización secreta de carácter subversivo que habría asesinado a alguno de sus miembros. En el verano de 1883 los implicados en esta organización fueron juzgados y ocho de ellos fueron condenados a muerte. (176)

En el fin de siglo XIX el anarquismo cobró fuerza a expensas de un socialismo poco influyente. Los anarcocomunistas eran más proclives a la violencia, mientras

²⁷ Sobre las relaciones entre nihilismo y terrorismo véase el estudio *Nihilismo y terrorismo*, editado por el Ministerio de Defensa.

²⁸ Aunque fue también manifestación de una violencia no estatal cuasi insurgente, fenómenos típicamente españoles como el bandolerismo (Caro Baroja 117-53) no pueden considerarse terrorismo. La sola presencia del terror no basta si faltan los otros componentes.

que los anarcocolectivistas preferían la acción sindical (Tusell 193). Las primeras leyes antiterroristas se dictaron tras los atentados contra el General Martínez Campos y el Liceo (1893) y contra la procesión del Corpus (1896). Fue una década de gran agitación social, que había comenzado con la celebración callejera del Primero de Mayo por organizaciones proletarias y el temor de las clases acomodadas, que se refugiaron en sus propiedades campestres. Aunque las celebraciones derivaron hacia la fiesta, “[f]or a considerable section of public opinion it [la década del 90] retained a notable degree of drama, particularly since it was linked to the important miners’ strike in Bilbao, in 1892 and 1894, and to anarchist terrorist attempts in Barcelona, in 1892-1897” (José Álvarez Junco 72). La represión en Barcelona, a donde se había trasladado la violencia desde Andalucía (Tusell 193), fue brutal y el empleo de la tortura en Montjuich (Barcelona) despertó la oposición intelectual de parte del exilio y de organizaciones izquierdistas en Europa.

Durante el Franquismo y la Democracia la organización terrorista más importante es, sin duda, ETA. Sin embargo, no ha sido la única. En torno a ella, y en especial durante los años sesenta y setenta proliferaron otras organizaciones satélites. Este aumento coincidió con un crecimiento paralelo a nivel internacional (las Brigadas Rojas, la Fracción del Ejército Rojo en Alemania). Alejandro Muñoz Alonso señala que la tendencia del terrorismo de izquierdas más frecuente en España era el marxismo-leninismo (34). Entre estos destacan el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriótico), que nace en 1974 y que comete varios atentados (Muñoz 35-6), y sobre todo los GRAPO (Grupos de Resistencia

Antifascista Primero de Octubre), de ideología maoísta y vinculados al Partido Comunista de España, que en plena Transición secuestraron al Presidente del Consejo de Estado y al Presidente del Consejo supremo de Justicia Militar, poniendo el riesgo serio el proceso hacia la democracia (Tusell 514).²⁹ Aunque hay otras siglas: MIL (Movimiento Ibérico de Liberación), que actuó sobre todo en Cataluña; la OLLA (Organització de Lluita Armada); u otras organizaciones de corte anarquista GARI (Grupo de Acción Revolucionaria Internacionalista). Junto a estos grupos de izquierda también hubo un terrorismo de extrema derecha. Muñoz destaca la paradoja de esta tendencia, en el contexto de una dictadura fascista (38), pero su nacimiento obedece “[a] una cierta pureza doctrinal traicionada” (39). El grupo más famoso fue el llamado los Guerrilleros de Cristo Rey (GCR), que realizaban ataques contra librerías, galerías de arte y cualquier actividad que exhibiera un aire progresista. Hubo otras organizaciones (Cruz Ibérica, Grupos de Acción Sindicalista, Batallón Vasco-Español), y muchas de ellas mantenían contactos con la llamada *Internacional Negra*, que asociaba terroristas de ultraderecha de Italia o Alemania (de inspiración neonazi) (Muñoz 39). En España también ha habido terrorismo de estado. Entre 1983 y 1987, ya entrada la democracia, apareció “[u]n antiterrorismo irregular (los Grupos antiterroristas de Liberación o GAL) que utilizó procedimientos parecidos a los de ETA para eliminar a los supuestos o reales miembros de la organización en territorio francés” (Tusell 556). Posteriores investigaciones judiciales certificaron

²⁹ Los GRAPO no han llegado a desaparecer sino hasta hace muy poco. En 2011 se lo consideró desarticulado. Véase el estudio de Horacio Roldán Barbero, *Los GRAPO: un estudio criminológico*.

la financiación de sus crímenes con dinero público del Ministerio del Interior, amén de la participación de altos funcionarios policiales.

Por encima de estos grupúsculos destaca ETA, la organización terrorista más importante de la historia de España. ETA (el lema de cuyas siglas en vasco es “*Euskadi ta Askatasuna*”, es decir, “País Vasco y libertad”) nació a finales de los cincuenta a partir de un grupo de jóvenes intelectuales que se apoyaba en un nacionalismo vasco católico, EGIN. Aunque se inició una relación con las juventudes del PNV en el exilio (Partido Nacionalista Vasco), EGI, llegó la ruptura y, si bien no queda claro de cuál de ellas tomó la decisión de actuar mediante la violencia (José María Garmendia 102), el caso es que de esta escisión nació ETA en 1959. La historia de ETA es larga: más de cinco décadas cuyo reciente anuncio del cese definitivo³⁰ de los atentados no ha supuesto la disolución de la organización (*La Vanguardia*, “Europol advierte”). Más de cincuenta años en los que la Organización terrorista ha asesinado a 829 personas (*La Vanguardia*, “ETA ha asesinado”), secuestrado a 77 personas (*El Mundo*, “Los secuestros”) y herido a miles, tanto física como psíquicamente, tanto en el País Vasco como en el resto de España. Pese a que merecería una clasificación más exhaustiva, puede señalarse una frontera en la historia de ETA, el paso entre la Dictadura de Franco (1939-1975) y la Democracia, con la celebración de las primeras elecciones democráticas desde la Guerra Civil en 1977. Durante la Dictadura, según Antonio Elorza, la aparición de ETA no puede entenderse sin

³⁰ ETA anunció el “cese definitivo de su actividad armada” en sendos comunicados publicados en los periódicos *Gara* y *Berria* el 20 de octubre de 2011.

tener en cuenta el nacionalismo vasco y los esfuerzos de Franco por erradicar cualquier rastro de diferencia cultural (Elorza, “Some perspectives” 332):

[i]n the Basque case, state repression had only served to bring to the fore a radical form of nationalism in the shape of ETA, employing terroristic methods, diametrically opposed to the political passivity of the PNV. Indeed ETA came into being as the response of young Basques at the PNV’s seemingly complacent policy of binding its time. (Elorza, “Some perspectives” 332)

Carolyn P. Boyd subraya también esta relación: “[r]elentless pursuit of the Basque nationalist terrorist organization, ETA, created a receptive climate for the emergency of a more broadly based Basque Nationalist movement” (101). De hecho, la reivindicación fundamental de ETA es la independencia del País Vasco, a partir de las ideas del fundador del nacionalismo vasco, Sabino Arana, en el siglo XIX, “[c]uando escribió aquello de «Euzkadi es la patria de los vascos». Una frase clave, la más admirada en ETA en sus primeros años” (Garmendia 98).³¹ Si bien la ideología de la organización evolucionó, siempre ha mantenido el principio de la independencia del territorio vasco. Paralela a la evolución de ETA se halla no sólo la evolución de la historia de España (de la Dictadura a la Democracia) sino de la misma conciencia de la sociedad vasca. Durante la represión franquista, la actividad criminal de ETA halló una considerable

³¹ En opinión de Jon Juaristi, en *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos* (1997), el nacionalismo vasco se ha nutrido de una espiral de mitos, leyendas y rumores sobre una nación no existente, a diferencia de Irlanda, por ejemplo. Sabino Arana es responsable de esta historia.

legitimación moral en la sociedad vasca (y en muchos sectores antifranquistas del resto de España), que veía en sus miembros a luchadores contra la dictadura: “[t]he sheer immensity of the state repression at its height (1965-75) legitimized ETA and its violent counter-response in the eyes of the very large sectors of Basque society which, through a kind of collective complicity, provided a very real social support base” (Elorza, “Some perspectives” 333). Sin embargo, la llegada de la Democracia, tras la muerte del dictador en 1975, forzó a una transición ideológica que relegitimara sus ataques contra un sistema que otorgaba ya al País Vasco gran parte de las tradicionales reivindicaciones del nacionalismo,³² exceptuada la independencia absoluta:³³

[o]nce the democratic Transition began (...) the radical Basque movement was forced to develop a distinct nationalist coloration of its own. Thus, from the fading memory of ETA’s armed resistance to Franco, and from elements of Sabino Arana’s original Nationalist creed, the Basque nationalists pieced together a radical nationalist identity. This featured a new anti-colonial version of Arana’s virulent anti-Spain posture, and an insistence that the Basque language and the Basque nation were consubstantial,

³² El terrorismo de estado en España (los GAL, en los ochenta), más allá de su inmoralidad, tuvo un efecto perverso en este sentido: “[l]os GAL prolongaron en un sector de la juventud vasca la sensación de que la lucha se planteaba en idénticos términos que en el franquismo” (Tusell 556).

³³ Dice Enric Ucelay Da Cal: “[a]ll contemporary nationalisms in Spain, including state nationalism, have so far failed in their explicit objectives” (32).

which automatically excluded the majority of the population that spoke little or no Euskara. (Philip W. Silver 62)

Esta exclusión de los *otros* está en la base de la ideología xenófoba, racista y conservadora de Sabino Arana (Elorza, “Introducción” 42-47), y ha marcado la retórica del rechazo en la mundo *abertzale*,³⁴ no sólo de lo español sino de los vascos no adheridos a la causa del nacionalismo vasco, por considerarlos miembros de la nación ocupante y al País Vasco territorio ocupado:

Thus, ETA and Herri Batasuna [brazo político de ETA] became the endogamic nucleus of a grass-roots movement that demanded (...) independence from both France³⁵ and Spain and that articulated the unintelligible notion that present-day Euskadi was a country occupied by two foreign powers. (Silver 62)

Es lo que lo diferencia, a juicio de Enric Ucelay da Cal, del nacionalismo catalán, basado este en un dualismo positivo más extrovertido (37), mientras que “In the case of Basque Nationalism, its negative dualism, persistently inward-looking, insistent in traditional religiosity, was expressed in the desire to cut itself off from Spain” (Ucelay da Cal 37). La definitiva consolidación de la democracia, en los años ochenta, y en especial tras el fracaso del golpe de Estado en 1981, no supuso la desaparición de ETA. Esta siguió asesinando, secuestrando y extorsionando hasta fechas recientes, cuando la presión policial la obligó a la declaración de

³⁴ Palabra en vasco que significa patriota o amante de la patria; nacionalista radical, según el *DRAE*..

³⁵ Las reivindicaciones territoriales del nacionalismo abarcan *todo* el País Vasco, incluido el País Vasco francés.

cese. A su debilitamiento contribuyó la pérdida de gran parte del apoyo social que la había sostenido desde el franquismo, en especial por el “error” de cálculo de ciertos crímenes. Aunque todos merecen mención, el atentado en Hipercor en 1987, en el que murieron 21 personas y 45 resultaron heridas, y los secuestros de José Antonio Ortega Lara y Miguel Ángel Blanco en 1996 disminuyeron significativamente el apoyo social, aunque sin afectar a la lógica criminal interna de ETA (Florencio Domínguez Iribarren 397). A pesar de ello, ETA ha seguido con su actividad terrorista hasta la actualidad del cese.³⁶

Mención aparte merece el mayor atentado terrorista de la historia de España, ocurrido el 11 de marzo de 2004, tres días antes de las Elecciones Generales. Terroristas yihadistas hicieron estallar una serie de bombas en los trenes de la red de cercanías en Madrid. Murieron 191 personas y más de 1800 resultaron heridas. Aunque al principio se atribuyó el crimen a ETA, acabó imponiéndose la autoría islamista. Dos semanas después la policía acorraló en un apartamento de Leganés, localidad cercana a Madrid, a un grupo de terroristas, que se inmolaron antes de ser detenidos. Durante los días posteriores al atentado, pero más especialmente el 11, 12 y 13 de marzo, hubo una gran convulsión social. Nicholas Manganas ha estudiado los hechos de aquellos días mediante un planteamiento discursivo. Para Manganas, los atentados alteraron por unos días la identidad nacional democrática forjada durante la Transición (tras las cuatro

³⁶ La actividad criminal de ETA, las reivindicaciones del nacionalismo vasco, y el problemático encaje de estas en el conjunto de España conforman lo que se ha llamado el “caso vasco”. Sobre ello, véanse *Cómo hemos llegado a esto: la crisis vasca*, de José Luis Barbería, o “Sentimiento y (sin)razón política: reflexiones sobre el caso vasco”, de Annabel Marín.

décadas de dictadura de la derecha fascista),³⁷ al dividir a los ciudadanos entre aquellos que atribuían los atentados a ETA y los que culpaban al terrorismo islámico. Aunque llega quizá demasiado lejos, acierta al señalar el hecho de cómo el terror, especialmente el infundido por el terrorismo islamista indiscriminado, logra un objetivo a gran escala, a escala social:

[t]he 11 March attacks offer us a considerable insight into the representation of humanity in an age of terror by demonstrating that after the initial moments of unity, togetherness, and empathy with the victims, the function of terror in post 3/11 Spain destabilized long-standing national narratives. (13)

Carlos Javier García, en su libro *Tres días que conmovieron España*, estudia cómo esta división se manifestó en los medios de comunicación, especialmente en la prensa y en la radio. Y cómo esta división, hecho más serio, afectó al proceso colectivo de duelo, que se vio retrasado y alterado. Frente a la unidad de discurso que surgió tras los atentados del 11S en Nueva York,

En España, el esquema narrativo colectivo no es unitario y su carácter fragmentario se hace visible en las interpretaciones de lo ocurrido, sobre todo cuando se aplican esquemas políticos. El valor simbólico asignado a los muertos no se integra en la memoria colectiva, sino que se fragmenta en múltiples historias cuyos relatos se vinculan a la interpretación política de lo ocurrido (...)

³⁷ Véase Carsten Humlebæk, que estudia este asunto en “Creating a New Cohesive National Discourse in Spain after Franco”.

El esquema narrativo se configura abiertamente en términos políticos: las elecciones son tres días después y, por lo tanto, inmediatamente se pone en marcha una maquinaria retórica encaminada a producir valoraciones e interpretaciones políticas que incidan en los resultados de las elecciones. (García 31)

1. 3. 2. Terrorismo y literatura

Los estudios sobre terrorismo y literatura están aún poco desarrollados, pese a la ayuda que la literatura, también en este campo, puede prestar. Así se pronuncia Walter Laqueur: “La ficción resulta más prometedora para la comprensión del fenómeno terrorista que la ciencia política” (210). En el ámbito de la literatura universal hay dos obras clásicas sobre las que todos ellos se fijan: *Los demonios* de Fiodor Dostoyevski y *El agente secreto* de Joseph Conrad. Aunque otras obras abordan el tema, ninguna de la altura literaria de estos autores que lo trate de manera central. Ello significa que, dentro del canon de la gran literatura, el terrorismo no ha sido un tema frecuente, y ello pese a la envergadura real del fenómeno durante el siglo XIX y principios del XX. Por otra parte, la relación entre literatura y terrorismo puede establecerse más allá de la temática del género narrativo. Anthony Kubiak propone una tipología para estas relaciones: en primer lugar están las narraciones escritas por los propios terroristas, “[w]ritings which set out to explicate the ideological ground of terrorist acts (ranging from spiritual faith, to political action, to nihilism)” (295);

“The second terrorist narrative I would suggest would be narratives *about* terrorism” (296); y en tercer lugar,

[t]hose forms of writing that we might, in the spirit of critical excess, describe as narrative terrorism: attempts to destabilize narrativity itself-disrupting linearity, temporality, plot, character or whatever conventions may be regarded as essential to the productions of stories, memories, dramas, or histories. (297)

La tipología que propone Kubiak es ejemplo de la vacilación crítica y confusión moral de los estudios académicos sobre el terrorismo, en particular en su asimilación terminológica del terrorismo real que causa muerte y dolor y el experimentalismo formal de la literatura. De semejante tendencia crítica es responsable el célebre estudio de Margaret Scanlan, *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*, en que la autora establece una analogía entre los novelistas y los terroristas, según la cual estos rivalizan con aquellos con su actitud revolucionaria. Esta analogía entraña una consecuencia peligrosa, la de ver el terrorismo como una ficción, tal como se refleja en el libro. Dicha tesis, que parte del estudio, en el primer capítulo de la obra de Scanlan, de la novela *Mao II*, del novelista estadounidense Don de Lillo, la critica con acertada causticidad Frans Van den Broek:

[l]a crítica se ha cebado con fruición casi erótica en la comparación planteada del novelista y el terrorista, espulgando todas las facetas posibles de esta vinculación: el poder subversivo del discurso artístico frente al poder establecido; el novelista como terrorista de

las formas narrativas tradicionales, a las que violenta y disloca; la performatividad del acto terrorista y del acto creativo; el novelista y el terrorista difuminando límites entre lo público y lo privado, la subjetividad y la objetividad o el cuerpo y la conciencia. Piense usted una conexión, la que se le ocurra: ya se ha pensado.

Pensando posmodernamente, faltaba más, subvirtiendo los límites.

(54)

Scanlan delimita claramente el marco teórico de su estudio: “The Theoretical conception of my topic (...) owes a great deal to deconstruction and neo-Marxism and will be familiar to readers with a grounding in the New Historicism and Cultural Studies” (2). Y establece enseguida la similitud entre terroristas y escritores:

[w]riters and terrorists encounter each other, resuming a motif of the writer as terrorist’s victim, rival, or double, which first appears in Dostoyevsky’s *Demons*, James’s *The Princess Casamassima*, and Conrad’s *Under Western Eyes* (...) I see both writers and terrorists in these novels as remnants of a romantic belief in the power of marginalized persons to transform history (...) As heirs to the revolutionaries of 1776 and 1789 and 1848, terrorists retain their traditional affinity to writers. (1-2, 6)

Alex Houden en su obra *Terrorism and Modern Literature: from Joseph Conrad to Ciaran Carson*, concentra su interés en una centuria, la que va desde 1880 a 1980. Para el autor, la literatura es un discurso imprescindible que sumar a los

estudios sobre terrorismo: “[i]n attempting to trace the complex dynamics of terrorism, there is much to be learned from the examinations of it from within literature itself” (18). El propósito del autor, al estudiar no sólo las obras de Conrad, Ezra Pound o Walter Abish, sino sus reflexiones sobre el terrorismo—es decir, el conjunto de lo que llama sus *respuestas* al fenómeno—es el siguiente:

By analysing how different literary writers have responded to specific instances of terrorism in the twentieth century, I shall thus be aiming to offer a more adequate account of terrorism’s figurative aspects, at the same time as asking to what degree these literary responses have meant trying to refashion the force of literature itself. (18)

Los estudios sobre Literatura y terrorismo, que están aún en sus inicios, no se centran sólo en la narrativa. John Orr y Dragan Klaic han reunido una colección de artículos interesantes sobre el terrorismo en el teatro, *Terrorism and Modern Drama*. Dentro de la colección, Daniel Gerould realiza un repaso desde el teatro renacentista, en la época del *terror* de la tiranía de los Tudor, hasta el siglo XX. Su artículo aprovecha la fecundidad del género teatral para el retrato de un hecho consustancial a la civilización:

The interactions of terror and civilisation have served as recurring themes in Western drama. The jarring conjunction of seeming opposites has elicited ambivalent responses in playwrights attracted by the paradox of the executioner and his allies—the policeman, spy informer, secret agent—as the defender of the

culture. Revelation of the face of terror beneath the mask of civilisation is a theatrical moment of disturbing power, whether the dramatist exults in the power, apologises for it, or laments it. (15)

No obstante la noción antropológica de *terror* en la que se apoya Gerould, presente siempre en la historia, no es hasta el siglo XIX cuando el *terrorismo* adquiere la importancia social y la configuración que ostenta en la historia contemporánea (Burleigh 11). Por eso, la mayor parte de los estudios se han fijado en la literatura a partir de esta época. La clase de terrorismo que aparece en estos primeros textos es, por tanto, de tipo nihilista y anarquista. *Los demonios* (1872), de Dostoyevsky, se basa en la historia real de un atentado cometido en Moscú en 1869, en el interior de una célula terrorista. Stavrogin, el personaje central de la novela, es trasunto de revolucionario anarquista discípulo de Bakunin, Serguéy Nejáchev. *The Secret Agent* (1907), de Joseph Conrad, es una novela política inspirada en las actividades anarquistas, como el mismo autor dice en una nota que encabeza la novela: “[t]he subject of *The Secret Agent*—I mean the tale—came to me in the shape of a few words uttered by a friend in a casual conversation about anarchists or rather anarchists activities” (Conrad 9). Su protagonista, Mr. Verloc, es miembro de un grupo de revolucionarios anarquistas. La embajada rusa, para la que trabaja de incógnito, le encarga un atentado con bomba contra el observatorio londinense de Greenwich que desacredite a los revolucionarios rusos ante el gobierno británico. El escritor polaco volvió a tratar el tema del terrorismo en *Under Western Eyes* (1911), cuyo protagonista se infiltra en un grupo de revolucionarios rusos en el exilio. Tanto Dostoyevski

como Conrad novelizan sobre su realidad contemporánea, durante la cual el terrorismo nihilista y anarquista “[s]embró de bombas la vieja Europa desde mediados del siglo XIX hasta el primero cuarto del siglo XX” (Van Den Broek 55). En su repaso de la Literatura universal y el terrorismo, Van Den Broek menciona otros títulos: *The Honorary Consul* (1973), de Graham Green, sobre el secuestro malogrado de un cónsul británico en Paraguay; *La buena terrorista* (1985), de Doris Lessing, sobre la vida de una joven idealista que se desliza absurdamente hacia la violencia; *Mao II* (1991), de Don De Lillo, en la que aparece una guerrilla de inspiración maoísta en África; *Con qué sueñan los lobos* (2000), de Yasmina Kadra, sobre un joven argelino que, tras la anulación de las elecciones de 1992, se implica en el horror de la violencia y las matanzas, corrompido por el fanatismo religioso; *Shalimar the Clown* (2005), de Shalman Rushdie, cuyo protagonista se introduce en el terrorismo empujado por los celos, en la región india de Cachemira; y *Magic Seeds* (2005), de V. S. Naipaul, cuyo protagonista, William Chandran se integra en una guerrilla en la India que sólo predica la destrucción.

Puede pensarse que, no obstante la fecundidad del tema (convoca fácilmente asuntos como la muerte, la libertad, la dignidad humana, el ideal, la corrupción, o la violencia), el terrorismo es relativamente infrecuente en la literatura.³⁸ En España, la historia de la novela y el terrorismo ha seguido una evolución muy semejante, paralela a la historia del terror, desde el terrorismo

³⁸ En cuanto al cine español, Antonio Malalana Ureña cuenta más de cuarenta películas, desde 1976 (196) Véase también el estudio de Luis Miguel Carmona y el de Norberto Mínguez-Arranz, que estudia algunos casos polémicos como el de *La pelota vasca*, del director Julio Médem.

anarquista del período de entre siglos, hasta los atentados islamistas del 11M en Madrid. El primer ejemplo señero es *Aurora Roja* (1905), de Pío Baroja, tercera parte de la trilogía *La lucha por la vida*, sobre las actividades de un grupo anarquista en Madrid: “The latter trilogy describes a Madrid steeped in misery, a mixture of picaresque life and revolutionary conspiracy, almost always of an anarchist bent” (Nil Santiáñez 491). Susana Sueiro Seoane realiza un repaso de la presencia del terrorismo anarquista en la literatura española. Estudia sendas novelas de Blasco Ibáñez, Pío Baroja y Valle-Inclán. La novela de Baroja es un reflejo de la opinión que el anarquismo suscitaba al autor: “Baroja no confía tampoco en el anarquismo como teoría social, sólo simpatiza con el anarquismo en su dimensión libertaria, individualista, como teoría para transformar al individuo haciéndole espiritualmente más libre” (Sueiro 56). De hecho, el perfil de Juan, el terrorista de *Aurora roja*, es una idealización: aparece como un inconformista con la realidad mediocre e incluso miserable del Madrid de la época. Se inspira en Mateo Morral, un intelectual anarquista que asistía asiduamente a la tertulia literaria de Baroja, Azorín o Valle-Inclán, y que el 31 de mayo de 1906, el día de la boda de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg, “[a]rrojó desde un balcón una bomba Orsini, similar, similar a la del Liceo de 1893, oculta en un ramo de flores. Los reyes resultaron ilesos, pero la explosión provocó una masacre entre la multitud que vitoreaba a la pareja real: hubo veintitrés muertos y más de cien heridos” (Sueiro 58). Baroja dedicó otra novela, *La dama errante* (1908), a las circunstancias posteriores a la muerte de Morral, que se suicidó, y cuyo cadáver acudieron a visitar muchos escritores a la

morgue del hospital. Valle Inclán compuso un poema sobre el terrorista, *Rosa de llamas*, donde lo presentaba como un héroe enfrentado a su destino en los momentos previos al atentado. En el famoso episodio del calabozo de *Luces de bohemia*, en que Max Estrella conversa con un preso al que van a ajusticiar, y que representa la libertad y la lucha por un ideal, éste lleva el nombre de Mateo, en homenaje al terrorista real. Blasco Ibáñez trató el tema del anarquismo en *Los fanáticos* (1895), *La catedral* (1903) y sobre todo en *La bodega* (1905), donde retrata la situación de opresión en que vivían los jornaleros y braceros de Andalucía. La frustración popular se desató y la turba invadió Jerez, hecho que acarreó una dura represión policial. En la novela aparece la famosa *Mano negra*, organización terrorista secreta cuya existencia parece un subterfugio del ánimo represor del estado. El personaje de la novela, Fermín Salvatierra, es trasunto de Fermín Salvochea, “[m]ítico anarquista de acción, gran apóstol de la idea, revolucionario mesiánico” (Sueiro 47). No obstante, Blasco Ibáñez era republicano y quería atraerse el favor de la cólera campesina, cuya anarquía desorganizada y brutal desaprueba: “[s]e le nota cuando describe a una muchedumbre ilusa, inepta y sin coordinación, incapaz de organizar una protesta de manera eficiente; una horda de hombres toscos, algunos movidos por instintos bestiales” (Sueiro 46). La virulencia del anarquismo en estos años fue suficientemente notoria como para que destacados escritores la usaran como material novelesco, muchas veces desde una perspectiva simpatizante e idealizadora que aún no ve en el terrorismo una actividad criminal.

María Dolores Alonso Rey realiza un extenso repaso sobre la imagen del terrorista en la novela actual. Advierte asimismo “[l]a escasez de estudios sobre el asunto” (326) en el campo de las artes, y establece un corpus dividido mediante criterios distintos—la historia del terrorismo o los subgéneros narrativos—y compuesto por diecisiete novelas:

Tomás Salvador, *El atentado* (1960); Raúl Guerra Garrido, *Lectura insólita de El Capital* (1976) y *La costumbre de morir* (1981); Ricardo Lechuga, *Nubarrones* (1979); Manuel Villar Raso, *Comandos vascos* (1980); Cristóbal Zaragoza, *Y Dios en la última playa* (1981); Leopoldo Azancot, *La noche española* (1981); Mario Onaindia, *Grande Place* (1982); Jorge M. Reverte, *El mensajero* (1982) y Gudari Gálvez (2005) (...) Fernando Martínez Laínez, *Destruyan a Anderson* (1983); Eugenio Ibarzábal, *La trampa* (1987); Azahara Larra Servet, *Extranjeros en su país* (1992); Jesús Cacho, *Kilómetro cero* (1996); José Manuel Fajardo, *Una belleza convulsa* (2001); Alfonso Rojo, *Matar para vivir* (2002). (326)

Señala que “[u]n buen número de ellas se emparentan con la *novela negra*, modalidad que, junto con la novela-enigma, constituye el popular género de la novela criminal” (326). En algunas de ellas, el terrorista aparece bajo el mito del delincuente honrado, como en *Destruyan a Anderson* o *El extranjero* (Alonso Rey 327), o resulta humanizado, como los cuatro anarquistas de *El atentado* (Alonso Rey 328). Frente a esta humanización, menciona *La verdad sobre el caso Savolta*

(1975), de Eduardo Mendoza:³⁹ “[l]os anarquistas, estrechamente relacionados con el mundo obrero, aparecen como un grupo sin fisuras, carecen de espesor humano” (Alonso Rey 329). Se trata, no cabe duda, de la obra más importante de las estudiadas, más allá de la presencia del terrorismo, a causa de su papel renovador en la historia de la novela contemporánea española⁴⁰ y de la importancia de su autor. Mendoza realizó una ardua labor de documentación histórica con que retratar la convulsa realidad social de Barcelona entre 1917 y 1919. Las fábricas de armas que abastecían a las potencias en conflicto de la Primera Guerra Mundial se estaban enriqueciendo gracias a la neutralidad de España, pero sometían a los obreros a unas condiciones de explotación que crearon el caldo de cultivo para “[u]na Barcelona ensangrentada del terrorismo” (Sueiro 64). En esta época llegó a Barcelona el barón de Koenig, “[u]n aventurero alemán, vividor, farsante, estafador” (Sueiro 67): “La banda del varón de Koenig introdujo en Barcelona el veneno del «terrorismo blanco»” (Sueiro 67). Mendoza se inspira en este matarife para el personaje de Leprince, “[d]eudor de los personajes cinematográficos, guapo, refinado, brutal” (José María Marco 307), y retrata el terrorismo patronal, represor de las revueltas obreras.

Alonso Rey, en su repaso de la imagen del terrorista, señala que ETA aparece retratada en novelas como *Comandos vascos* e *Y Dios en la última playa*, cuyos personajes aparecen moralmente desconectados (Alonso Rey 332). En estas

³⁹ Fuera de la lista citada, porque la autora del artículo le atribuye la fecha errónea de publicación de 1983.

⁴⁰ “The novel indicates not only a sharp turn in the form of narrative to which writers and critics of the seventies had been accustomed, but its concerns signals a new sensibility as well” (Michael Ugarte 618).

novelas también es relevante la presencia de la mujer, encarnación del “[s]exo y la muerte” (Alonso Rey 333), la génesis del terrorista (Alonso Rey 337), en especial en su rechazo edípico del padre y otros elementos como el adoctrinamiento y el entrenamiento para el asesinato, que precisa de la deshumanización de la víctima (Alonso Rey 341). Otros muchos asuntos, todos ellos propios de la realidad del terrorismo, aparecen en los relatos seleccionados en el corpus: la ideología mixta de ETA (*Destruyan a Anderson, El mensajero*), los sentimientos de culpabilidad, los infiltrados, los ex-terroristas, las víctimas. Y concluye:

Estos diecisiete relatos dan buena cuenta de los mecanismos sociales y psicológicos que producen terroristas, esto es, sujetos moralmente desconectados (...) El terrorista, hombre o mujer, aparece como un ser aislado, destruido, que se encuentra en un camino sin retorno, sometido a la organización, abocado a la muerte o a practicar la violencia como fin en sí mismo. Algunos son seres moralmente escindidos, en lucha íntima, entre la acción asesina y la reflexión sobre la licitud y el sentido del crimen político. Paradójicamente, la duda o la culpabilidad los humaniza y agranda su fracaso vital. Esta íntima disidencia acentúa su imagen de víctima del terror y de la jerarquía a la que sirve. Coinciden estos relatos en presentar la violencia de unos y otros como una trágica espiral cuyos motores son el odio y la venganza, cultivados a veces en el seno de la familia. (352)

Mención particular merece *Una belleza convulsa* (2001), de José Manuel Fajardo, no sólo por su calidad literaria sino por el tratamiento específico del secuestro. Un periodista es secuestrado por una banda innominada—aunque claramente referida a ETA—y durante su estancia en un zulo inmundado realiza un examen de conciencia que al tiempo que lo enfrenta consigo mismo le permite sobrevivir al encierro y la locura. Custodiándolo se halla un terrorista con el que se establece una comunicación ambivalente basada en el recelo y la confianza. Otra novela reciente se ha inspirado en los secuestros terroristas: *El zulo de los elegidos* (2010), de Manuel Villar Raso. Sobre el asesinato de tres jóvenes en 1973 en Francia, a los que miembros de ETA confundieron con guardias civiles, y cuyos cuerpos nunca aparecieron, se publicó la novela *Tango de muerte* (2008), de Mikel Azurmendi.⁴¹ Junto a estos autores destaca Fernando Aramburu, novelista vasco emigrado en Alemania, cuya colección de relatos *Los peces de la amargura* (2006) constituye, junto a la obra de González Sainz, la mejor síntesis de calidad literaria y compromiso moral contra el terror. Aramburu ofrece una imagen sobre los dramas personales causados por el terrorismo de ETA: la soledad y marginación de las víctimas, el acoso sobre las familias de los asesinados, la crudeza de la nueva vida de los lisiados por las bombas. Se trata de un libro extraordinario cuya temática etarra reaparece en *Años lentos* (2012). El terrorismo islamista, y en particular los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid, aparecen en *La piedra en el corazón* (2006), de Luis Mateo Díez, que

⁴¹ Mikel Azurmendi es miembro del foro de Ermua y declara que le costó encontrar editorial que accediera a publicar su novela en el contexto de la tregua de ETA. Esta es sólo la primera de dos entregas más sobre el terrorismo en el País Vasco (“Mikel Azurmendi”).

proyecta el drama íntimo de una familia cuya hija padece una enfermedad innombrada sobre la tragedia colectiva de aquellos días. Se trata de una obra introspectiva que ahonda en el dolor humano con una referencia clara al terrorismo más reciente.⁴²

Acerca de la humanización del terrorismo, presente en algunas de las novelas citadas por Alonso Rey y en las obras de Baroja o Valle-Inclán, y su relación con el compromiso del escritor es preciso hacer un comentario aparte. Se trata de un equilibrio difícil en el que intervienen intención moral y ficcionalidad. Por eso la obra de Fernando Aramburu y muy en particular la de J. Á. González Sainz son tan notables. Humanización y juicio crítico no son dos opciones excluyentes; al contrario: un retrato exclusivamente demonizador corre el riesgo de incurrir en un falseamiento que pierde su conexión con la realidad, menoscabando así el valor moralizante. Elaine Martin estudia una serie de obras literarias y cinematográficas que, a su juicio, representan una humanización del terrorismo. En la línea de Scanlan, entiende esta humanización como un acto artístico revolucionario que se no se pliega al discurso oficial. En referencia a los atentados del 11S en Nueva York, dice: “Any effort to understand, explain, or investigate the cause of the attacks was perceived as an attempt at justification” (Martin). Y se pregunta: “The ubiquity of the humanization of terrorists/terrorist acts in literary and cinematic works leads to a question: why?” (Martin). Se trata

⁴² Por su categoría artística y relevancia cultural, merece la pena citar a Bernardo Atxaga, pues aunque sus novelas están escritas en vasco, su obra está estrechamente imbricada con la cultura en español. En particular, las novelas *El hombre solo* (1994) y *Esos cielos* (2007) están protagonizadas por exterroristas etarras. Sobre estas novelas de terroristas, pueden consultarse los artículos de Textxu Aguado (“Viviendo”), o Cristina Sánchez-Conejero.

de una posición crítica que no aporta respuesta alguna a aquella pregunta, más que el desliz de una justificación: “Is not possible that many people believe that there might be some justification to certain terrorists’ causes?” (Martin). Este tipo de enfoques, en el que se incluye el estudio de Scanlan y toda la corriente crítica que ha seguido su modelo, hacen evidente la necesidad de incorporar a los estudios sobre terrorismo la dimensión ética. La Universidad de León ha iniciado un interesante proyecto sobre el asunto, *Estudios culturales del terrorismo contemporáneo en Estados Unidos y Europa (XIX a XXI)*.⁴³ Entre sus líneas de investigación figuran aproximaciones de toda clase, incluidos “la cultura del trauma” y “la cultura del miedo”, pero ninguna explícitamente relacionada con la ética. Haruo Shirane, en un breve pero sustancioso artículo, “Terrorism, Culture, and Literature”, señala que los estudios culturales no pueden ser ajenos al hecho de que “One of the most important functions of culture is to provide a system of values and norms by which individual people comport themselves in relation to other members of the community” (514). Es decir, que los estudios culturales y, más en particular los estudios sobre terrorismo, tienen la responsabilidad de integrar el análisis de los valores y la reflexión ética, más aún por su misma interdisciplinariedad, que refleja la realidad de muchas culturas en contacto y convivencia.

⁴³ http://www8.unileon.es/proyectos/wwulelct/?page_id=5

CAPÍTULO 2

Los encuentros (1989) y *Un mundo exasperado* (1995)

2. 1. Introducción

Se estudian en este capítulo sus dos primeras obras, *Los encuentros* (1989) y *Un mundo exasperado* (1995). En el conjunto de la obra de González Sainz, en estos dos libros aparecen elementos que compondrán el universo ficcional tal como aparece cuajado en *Volver al mundo* y *Ojos que no ven*. Elementos como el estilo, el simbolismo, la dialéctica entre el pensamiento racional y el mito, y, por supuesto, la moral. Aunque con una diferencia: la dimensión moral no aparece aquí en forma de compromiso, sino como ética especulativa. El autor no adopta todavía una postura crítica contra un problema concreto de la realidad que demande compromiso, como sí ocurrirá con el terrorismo. El relato constituye aún un universo que propende a lo que Mukarovsky llamaba la «función autónoma», pero funda las bases que le permitirán abrir su ficción al compromiso explícito, más «comunicativo».

2. 2. *Los encuentros* (1989)

La primera obra de González Sainz es una colección de cuentos reunidos en virtud del leitmotiv que les da coherencia: el encuentro. Este motivo es el nudo simbólico en torno al cual se desarrollan las historias, y del cual se irradia el significado del libro: la esencial soledad del hombre frente al correr del tiempo no logra paliarse ni siquiera mediante el encuentro entre los hombres. El pesimismo

de este mensaje se relativiza porque muchos de los personajes fracasan en su esfuerzo a causa de su ceguera u obcecación. Es decir, la soledad no es enteramente una fatalidad, el hombre es parcialmente responsable. La dimensión moral de esta obra, a diferencia de *Volver al mundo* y *Ojos que no ven*, está profundamente mediatizada por la reflexión existencial, pues si se explora la responsabilidad del hombre, no deja de constatarse la acción ineludible del tiempo. Desde su primera obra, por tanto, están presentes lo moral y lo metafísico, según una dialéctica que se irá repitiendo, concretada para las historias sobre terrorismo, en su narrativa posterior. Pero aquí, todavía, la ética implícita no es axiológica sino descriptiva y especulativa, una exploración del ethos del hombre de corte existencial.

En esta primera obra, la influencia de Benet es mayor, y los temas se expresan mediante una forma muy elaborada: “Bien podría el autor diluir el impacto, mas practica todo lo contrario, hacer ostensible el estilo, una especie de fotocopia del artificio retórico benetiano” (Sanz Villanueva, “Tres fichas” 2). Una dimensión formal tan notable encauza, al tiempo que refuerza, la dimensión moral: “Libro en esencia simbólico, heredero de la modernidad que rompe con la pura representación realista de hace un siglo, presenta una parábola del tiempo actual” (Sanz Villanueva, “Tres fichas” 7). Esto significa que ya desde esta su primera obra González Sainz armoniza la exigencia estructural y estilística con un fuerte impulso moral. Uno de sus vínculos con la literatura contemporánea europea se halla en el trasfondo existencial, que los asemeja a las parábolas modernas de Kafka. La dimensión moral se cifra en la reflexión ética que toda

parábola encierra y expresa de forma indirecta y codificada, como señala Angelo Marchese: “La parábola es una forma narrativa que tiene una doble isotopía semántica: la primera, superficial, es un relato; la segunda, profunda, es la transcodificación alegórica del relato (con significado moral, religioso, etc.)” (306). Este plano doble se halla en *Los encuentros*, como señala Sanz Villanueva:

La parábola resultante tiene, sin embargo, y curiosamente, una súbita carga de realidad. A González Sainz le sucede como a su mentor. Está más cercano de lo inmediato de lo que aparenta. De modo que la fábula moral⁴⁴ producida por un caleidoscopio de historias está abocada a la mostración de algunas constantes de nuestra especie, y, por tanto, a un alcance antropológico, y, a la vez, tiene también un fuerte valor documental. (7)

Valor documental atribuido casi en exclusividad a la literatura realista y, desde la posguerra, a la literatura de explícito carácter social, en detrimento de los registros imaginativos y especulativos. Es decir, que González Sainz logra en su colección de cuentos una designación indirecta de lo real que se ve reforzada por obra de la función simbólica y mítica. De hecho, Kurt Spang advierte de que la parábola, que sitúa entre las llamadas formas simples de los géneros, ejecuta un determinado gesto del lenguaje:

⁴⁴ Fábula y parábola son marbetes para formas genéricas casi idénticas. Ambas son formas narrativas breves que encierran una enseñanza moral. El empleo de ambas sin distinción en la cita de Sanz Villanueva atestigua esta semejanza. Para el comentario de *Los encuentros*, se prefiere no obstante el término parábola porque encierra una verdad moral menos ejemplarizante y más reflexiva.

[e]s el gesto de la *comparación*. La parábola intenta explicar, detallar un fenómeno preferentemente abstracto a través de un suceso concreto y palpable. Permite una doble interpretación, en primer lugar, en un sentido superficial y en segundo lugar, en un sentido profundo, por lo cual su parentesco con los procedimientos alegóricos salta a la vista.

Suele ser una narración breve intercalada en otra mayor envergadura, de la cual depende para su descodificación alegórica.

(57; cursivas mías)

Es decir, que en la constitución de la parábola está la vinculación con el referente—realidad o verdad moral—como término de *comparación*, no importa en qué grado alegórico o simbólico. En *Los encuentros*, esta forma narrativa breve se articula en una narración mayor: la colección completa caracterizada por una resuelta cohesión, y que proporcionará la clave para la descodificación alegórica, para la conexión entre la “doble isotopía semántica”, que decía Marchese.

Los encuentros está compuesto por nueve cuentos reunidos en virtud del tema recogido en una cita de Italo Calvino, que los encabeza: “La separazione, l’impossibilità d’incontrarsi è già in noi da principio” (González Sainz, *Los encuentros* 9). La cita proporciona una clave interpretativa, amén de funcionar como principio cohesivo. La relevancia de estos textos marginales la señala Gérard Genette. A los umbrales (*seuils*) del texto los llama “paratextos”: el conjunto de textos que enmarcan al texto central, es decir, títulos, antetítulos, prólogos, epílogos, citas, encabezamientos, dedicatorias, notas a pie de página,

ilustraciones, constituyen lo que el teórico francés llama “signos secundarios” (*Palimpsestes* 3). Estos signos, a pesar de ser secundarios, poseen una importancia enorme, porque componen un campo que es

[s]ans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l’oeuvre, c’est-à-dire de son action sur le lecteur – lieu en particulier de ce que l’on nomme volontiers, depuis les études de Philippe Lejeune sur l’autobiographie, le *contrat* (ou *pacte*) générique. (*Palimpsestes* 9)

Existe, por tanto, una voluntad de coherencia, reflejada en el principio cohesivo de la cita, que pretende construir un conjunto de narraciones conectadas mediante el tratamiento de los mismos temas o motivos, y la construcción de personajes con rasgos comunes:

Algunas sutiles equivalencias, parecidos o paralelismos en las situaciones remiten a un orbe unitario, sin que por ello pierda autonomía cada narración. Este orbe desemboca en una generalizada experiencia de la soledad y la incomunicación. Las gentes, los personajes, se tropiezan, se rozan, esperan, se buscan o se persiguen; se separan o se ensimisman. Cada relato aporta un haz de luz a este motivo principal enunciado en forma de encuentro o de cita. (Sanz Villanueva 6)

Pues bien, este motivo común, para el que cada cuento supone una variante, contiene una verdad moral, que el narrador encapsula en una serie de símbolos y mitos que se irán repitiendo y que configuran toda su ficción literaria: las citas,

los encuentros, son ansiosas y desesperadas tentativas por evadirse del irrefrenable e insoslayable girar de las cosas, y su fracaso no es otra cosa que la constatación del fracaso de la lucha del hombre contra el fluir del tiempo, cuya ilimitación se expresa mediante imágenes de repetición y ciclicidad. De esta forma, la dimensión moral se engrana con la dimensión metafísica por medio de la expresión simbólica. La riqueza de resonancias internas es grande, y múltiples las conexiones. La clave de la cita o encuentro, la imposibilidad esencial de encontrarnos, permite la transcodificación alegórica, es decir, permite interpretar las historias en un sentido figurado general: es humanísimo esfuerzo luchar, pese a la segura derrota, contra la esencial soledad del hombre. Aunque hay otros sentidos, porque a medida que avanza la colección se perfila la idea de la responsabilidad, como se ve en “La salida”, el cuento que cierra la colección, crucial para entender el mundo ficcional del novelista: la idea de que parte de la responsabilidad de nuestra primigenia soledad la tiene la obcecación de la razón, que bloquea la comunicación y ensimisma al hombre.

2. 2. 1. “Las últimas viviendas” funda su historia sobre la estructura del retorno, también presente en “El regreso a casa”. El protagonista, un pintor, viaja al sur, al norte de África, en cuyos desiertos y luces halla inspiración. Allí se enamora de una mujer árabe, B., por la que se siente fascinado. Juntos, regresan a una pequeña ciudad de la meseta española. La extraña, allí, es ahora ella. En el bloque de viviendas en el que se instalan, traban amistad con una vecina, Laura, de la que él primero se hace amante y por la que, con el tiempo, acaba

abandonando a B. Entonces ésta se marcha a una buhardilla, y Laura y el protagonista comienzan a convivir. Más tarde, acabada la nueva relación, el protagonista acude en busca de B., pero ésta ha desaparecido, dándose a entender que ha regresado al sur.

El retorno será arquetipo común en el resto de su obra, con mayor evidencia en *Volver al mundo* (2003) y *Ojos que no ven* (2010), además de funcionar como una estructura de contenido (Mariano Baquero Goyanes 17). Aquí, el retorno se tiende entre los dos polos, sur y norte, representados por sendas mujeres: B. es “[e]xtraña, extrema, mestiza” (25), e inspira un amor “[e]xtraño, extremo, mestizo” (19); mientras que Laura tiene un carácter inquieto, bullicioso, movedizo. El retorno del sur al norte de la pareja supone un desplazamiento del protagonista entre los universos que cada una de las mujeres encarna; y supone, asimismo, la consumación del retorno del territorio exótico al territorio originario del viaje que el protagonista emprendió. El retorno, versión específica del viaje, coordina las dimensiones del tiempo y el espacio para generar la anécdota narrativa, el abandono de una por otra, y que el mismo narrador explica: “el tiempo, el drama y su geografía se habían instalado ineludiblemente entre nosotros” (25). En toda la obra de González Sainz la geografía, y a un nivel más abstracto, el espacio, adquiere importante significación; está intensamente semiotizado. En este cuento, la clave espacial es el *límite*, recogida en el mismo título, “Las últimas viviendas”. Además, el protagonista viaja “con el pretexto de pintar la luz del desierto (...) en alguna de las últimas estribaciones que preceden a

la nada” (15). A su regreso a la meseta castellana, la pareja escoge “una casa en las afueras” (19):

Eran las últimas viviendas hacia el sur, la más avanzada barbacana de la ciudad en nuestro afán de persistencia, y la vista desde el octavo piso lindaba (...) con un infinito de meseta o paramera que parecía remedar, incluso con cierto ahínco, a los parajes del sentimiento que acabábamos de dejar. (19)

Laura, también, “se había trasladado allí desde otro de los barrios extremos de la ciudad (...) Ella estaba hecha a vivir en esas últimas líneas siempre de viviendas que las ciudades confinan (...) con el campo amplio e ilimitado” (23).

Simbolización, por tanto, de los límites, como zonas de encuentro, pero también de desencuentro, leitmotiv de la colección: en los desiertos del sur encuentro con B. y enamoramiento; en su retorno a la ciudad, habitada en sus límites con el desierto mesetario, encuentro con Laura y posterior desencuentro con B.; más tarde, desencuentro con Laura y tentativa de reencuentro con B., finalmente fallida.

Pero la función simbólica la cumple también otro elemento, cuyo significado se articula en la tríada tiempo, drama y geografía: un sacacorchos, que Laura pide a la pareja, cuando los tres mantenían una relación de vecindad. El narrador describe con gran detalle la morfología y el funcionamiento del utensilio. Tal minuciosidad descriptiva no es sino una forma de subrayar la trascendencia significativa del objeto:

Era de ese tipo tradicional que se alarga, desde la empuñadura horizontal de madera, una espiral metálica sobre la que—una vez introducida cuidadosamente en el corcho, haciéndola girar en una dirección circular, de izquierda a derecha, cuya paradigmática referencia ha servido incluso de modelo a las descripciones de la Física... (22)

Más allá de funcionar como vehículo de comunicación entre Laura y la pareja e inicial causante de la separación, el sacacorchos posee una sustancial carga figurativa. Se trata de un símbolo liminar, en la cuidada disposición de los cuentos, cuyo significado colaborará en la lectura coherente del resto de la colección (más allá de las ocasiones en las que reaparezca explícitamente). Porque el sacacorchos representa el ciclo, la vuelta, la repetición, y consecuentemente, el tiempo, coordinada dentro de la cual se engrana la dimensión moral del libro. Tiene sentido, así pues, que semejante símbolo compendioso primero vincule a la pareja con su vecina, es decir, los haga encontrarse; y más tarde sea indicio del deterioro de la nueva pareja, cuando Laura adquiere dos sacacorchos, un modelo nuevo y otro antiguo: “-Este es para ti-dijo aludiendo evidentemente a un adminículo con empuñadura de madera de la que salía en perpendicular una barra metálica transformada, aproximadamente a partir de su mitad, en una espiral—y éste para mí” (26).

2. 2. 2. “La cajera” narra la fugaz historia de amor entre un viajero y una cajera de un supermercado en Avignon. El viajero hace escala en la ciudad

francesa de manera periódica y en una de las ocasiones comienzan una relación de amor. Se encuentran fugaz y repetidamente varias veces, pero la relación parece condenada al fracaso, a causa de la condición nómada e inestable del viajero. El símbolo principal del cuento, que el narrador repite con una insistencia acaso novel, es la «huella»:

A la salida, una mujer de edad indescifrable—y que lo mismo podía ser fea como muy hermosa, vieja como muy joven—cancelaba con su fregona, en uno de los lados del vestíbulo, las huellas de los clientes que por aquella parte entraban en el establecimiento, pero al hacerlo—y de un modo por cierto inextricablemente tenaz e irreprochable—no podía menos que dejar por ello mismo desguarnecido el flanco opuesto al que atendía, acabado de restregar sin embargo momentos antes (...) con un mocho mugriento y desgastado que, de vez en cuando, introducía en un cubo de agua negra mil veces acarreado de acá para allá en el territorio infinito y embaldosado de su celebración.

(42)

Esta mujer, por otra parte, que cancela la huella del viajero y de cuantos visitantes igualmente fugaces penetran en el supermercado, es una suerte de Sísifo moderno, que se afana en una labor estéril e inacabable, con una entrega inconsciente y esclava. La mujer es expresión de la infructuosidad del esfuerzo de permanencia, en una primera interpretación, del *homo viator*, y en una lectura de segundo grado fácilmente accesible, del hombre en la vida como viaje. El propio narrador afirma

la naturaleza mítica de la labor de la fregona, cuando le adjudica una función predictiva, y en el fondo interpretativa: “una ley, unos designios, tal vez un agüero” (49). (Es más, las aguas negras con las que friega resultan evidente alusión) Y si ello no bastara, mayor importancia adquiere en el discurso por obra de la repetición. Pues minuciosidad descriptiva—del sacacorchos, también de la acción de limpieza ahora—se suma a lo que Genette llama relato anafórico (*Figuras* 185), es decir, relatar un hecho tantas veces como acaezca en la historia, de manera que se refuerza la relevancia del símbolo. El hombre que no deja huella es también el hombre incapaz de consolidar una relación, es decir, de perpetuar un encuentro, en sí mismo efímero:

Pero se les empezaron a hacer descabelladamente interminables las esperas, inverosímiles las emociones de los cuerpos la vigilia, la inquietud de reconocerse, de acogerse, de deshacerse sobre un colchón en la moqueta; y se les fue volviendo sobre todo enteramente insoportable la pavorosa consunción final de las despedidas tras un silbato en un andén en perspectiva. (48)

La invasión de la rutina (la deletérea repetición) por un lado, que vacía de significado de los encuentros, desecándolos, y la certidumbre del acabamiento por otro lado, condenan la relación, y la convierten en lo que inicialmente fue y por un espejismo pareció dejar de ser: un encuentro, esencialmente insatisfactorio: “A medida que se hacían más insuficientes los encuentros, más incompletos” (48).

La fugacidad de las relaciones las convierte en lo que parecieron en un principio, aunque el viajero no supiera interpretar los signos (los designios, los

agüeros), como ocurre con el símbolo de la cinta transportadora, que el narrador describe, una vez más, con morosa minuciosidad:

Al final de ésta, los productos se bifurcan dentro de una superficie convenientemente acotada y bipartida en su extremo para una mayor celeridad y entente en el cobro. El encendido de una luz verde acompañada de un pitido constituye la señal inequívoca de que la lectura ha sido certeramente efectuada” (40).

Las relaciones son una mera y pasajera transacción de emociones; en la vida contemporánea, que la cinta transportadora representa, prevalece la deshumanización del automatismo, que consiste, una vez más, en la repetición, aquí negativamente connotada, por cuanto el hombre trata de hurtársele. En su búsqueda de la cajera, cuando la relación con ella va perdiendo intensidad, el viajero se siente “[t]ras el carrusel que giraba aquel día con un movimiento que se le antojó más rápido, más disonante, más estrepitosamente vertiginoso” (50). Y es que la repetición, tanto en el nivel de la historia como en el discurso, resulta altamente significativa y acaba constituyendo un mecanismo de abstracción, mediante el cual reflexionar sobre la realidad y el tiempo. El viajero que no deja huella—única e irrepetible—se pierde en el abismo de la repetición. La anáfora constante que practica González Sainz es angustiosa porque uniforme y termina por indistinguir las ocasiones y las diferencias, extendiendo una misma cubierta de ficción monótona que apresa a sus personajes, y logrando, desde el punto de vista estético, la fabulación y mitificación de lo cotidiano, como se aprecia en hipérboles como la siguiente: “Este ejercicio de tasación [que realiza la cajera] es

repetido innumerables veces y de modo semejante durante años y edades enteras de la vida” (54). “La cajera” es una parábola cuya verdad moral es la certeza de que los hombres chocan una y otra vez contra la insatisfacción de los encuentros, meros cruces en el carrusel de las cosas.

2. 2. 3. “Las manos” ensaya un tema que será central en *Un mundo exasperado* (1995), la primera novela de González Sainz, también común a otros cuentos de la colección como “La cita” y “El regreso a casa”. Esto significa que se trata de un asunto nodular en la ficción del autor, uno de los mimbres de su mundo. En la víspera de un anhelado fin de semana, el trabajador de una empresa dilata, bajo distintos e inesperados pretextos, la cita que tiene concertada con una mujer. La dimensión metafísica está, de nuevo, en la base del relato, aunque engranada con el valor moral, porque si bien la reflexión tiene como objeto el tiempo, aquella se orienta de nuevo a la «imposibilidad de encontrarse», que recogía la cita de Calvino.

González Sainz tiene una resuelta voluntad de coherencia ficcional, y ello se advierte en la composición de una colección de cuentos interconectados en muchos puntos, y, en algunos casos, subordinados al conjunto. Éste es el caso de “Las manos” (no uno de los mejores, incluso con alguna falla compositiva), que se orchestra con los demás sin descollar. El tema común es el de lo infinitamente postergado por fútiles e inexplicables motivos que deslizan la historia hacia el absurdo: “Pero iba a salir ya de una vez por todas como alma que lleva el diablo, sin distraerse un momento más ni dar aún mayor rienda a su tardanza, a esa

inaprensible moratoria que por lo visto se había apoderado de él con tan poca remisión como sentido” (76). La sinrazón no sirve para abolir—antes al contrario—la vertiente moral. De hecho, el personaje deambula por los pasillos grises de su empresa, en una atmósfera laberíntica y un tanto exasperada. No hay sentido alguno que explique por qué, finalmente, la cita no llega a realizarse (más allá de lo evidente, el retraso), del mismo modo que no es posible hallarle explicación a la insatisfacción que producen las relaciones humanas, de las que la «cita» se convierte en alegoría general. De hecho, la fecundidad de esta metáfora informa el cuarto cuento, ecuador de la colección.

2. 2. 4. “La cita” narra la espera frustrada de un hombre.⁴⁵ La acción externa es mínima; la prolijidad discursiva y el detallada evolución de la conciencia de quien aguarda tienen un intenso aire proustiano. La *durée*, por consiguiente, reviste la constante de la colección: la imposibilidad de encontrarse. El tiempo subjetivo se dilata hasta frustrar el encuentro en una dimensión metafísica, aunque la anécdota sea la incomparecencia de uno de los dos. De hecho, es la espera la que acaba modificando la naturaleza del tiempo, o al menos su percepción: “el apelmazado horizonte de la espera” (91). De modo semejante al anterior, la «espera» es ahora una alegoría del desencuentro, y así se eleva el significado a mensaje moral, reflejado incluso en el empleo de determinantes indefinidos: “[e]l porte inconfundible, devastado y ubicuo de quien siempre

⁴⁵ Las manos” es una inversión de “La cita”: si este narra la prolijidad de la conciencia de quien aguarda, aquel narra, desde la perspectiva opuesta, la demora de quien está por llegar.

aguarda, de aquél que (...) ha aguardado y aguardará siempre en la vida una revuelta, un recodo amable, una mujer, una cita tal vez sólo propiamente” (93). «Espera», es más, como metáfora de la vida entera; análogamente, «cita» como metáfora de lo ansiado, el encuentro. En los encuentros, unas personas son para otras recodos, revueltas, pausas en el camino inexorable de la vida. La cita frustrada, aquí con mayor evidencia que en otros cuentos de la colección, expresa el fracaso en detener el tiempo.

Su protagonista ostenta un rasgo destacable, y compartido con otros personajes de González Sainz, el extravío, ya sea en el tiempo y la repetición— como le ocurrirá el protagonista de “El regreso a casa”—ya en la duda: “[c]ayó en la cuenta de que no sólo no podía asignarle unos ojos, un cabello, un modo de caminar o sonreír, sino que ni siquiera conseguía adjudicarle un nombre” (94). Es decir, en “La cita”, González Sainz narra un alejamiento, un desencontrarse progresivo expresado por medio de las dudas que embargan al protagonista acerca de la hora, del lugar, o de la persona a quien aguarda. Es más, las incertidumbres se van encadenando *in crescendo* hasta aquejar al propio yo, cuando al final del cuento se descubre que la imagen del hombre cargado con una mochila negra en los televisores es en realidad un reflejo de sí mismo: “[u]na mochila precisamente igual a la del hombre de mediana edad con gafas que aguardaba siempre, cada día también e infructuosamente, en la escindida soledad de sus pantallas simultáneas” (96). La escisión de la imagen refleja la disolución causada por la incertidumbre de quien ha esperado en balde y no ha logrado, por consiguiente, el encuentro. En este cuento se engranan, por tanto, la dimensión metafísica, consistente en el

autoanálisis del tiempo subjetivo, la dimensión moral, cifrada en la imposibilidad de encontrarse causada por el alejamiento que imprime la dilatación del tiempo, y, finalmente, la prolijidad de un discurso atento a la minucia de la conciencia.

2. 2. 5. En “El regreso a casa” un hombre viaja al centro de una capital, acaso desde un lugar en las afueras—porque abunda la imprecisión espacial— para trabajar, y en busca de un periódico, vino y pan. Cuando el protagonista se dispone a regresar, el encuentro con una mujer lo retiene el día entero. Nuevos encuentros con la misma mujer, de quien nada se dice, le van impidiendo, jornada tras jornada, regresar a su casa, donde lo espera su esposa, tejiendo incesantemente un jersey de lana azul. Tras un tiempo eternizado, monta en el autobús y logra retornar. Allí lo recibe su mujer como si nada hubiera pasado y no hubiera habido retraso.

La disposición de las piezas es importante, porque este es el quinto cuento, el centro de la colección compuesta por nueve textos. Una historia que compendia gran parte de los elementos del conjunto: el retorno, la cita, la espera, lo infinitamente postergado, el tiempo, la alegoría, el extravío metafísico del personaje, el encuentro, el desencuentro y la imposibilidad de encontrarse. Se alude, incluso, a símbolos de otros cuentos, como el sacacorchos y la mujer que friega incansablemente. La función simbólica, por cierto, es en este cuento especialmente intensa y las referencias se cruzan y refuerzan, especialmente al tiempo y a la muerte. Además, contiene la única nota metaliteraria de la colección, recurso muy infrecuente en González Sainz, a diferencia de la

importancia que este elemento ha adquirido en la novela híbrida. El protagonista recibe de su amante

[u]n libro de relatos en el que los personajes parecían predestinados inexorablemente a no lograr encontrarse nunca y, si lo conseguían, era de un modo tan efímero, imperfecto o desigual que lastraba en adelante sus existencias de dolor y pesadumbre y las echaba probablemente a perder para el resto de sus días. (99)

El comentario del libro es evidentemente un comentario de *Los encuentros*: no sólo el motivo del encuentro, sino su imposibilidad y la insatisfacción que ello provoca; un ansia frustrada que engendra dolor. En efecto, en “El regreso a casa”, el motivo central es, de nuevo, aquel mismo: encuentro con la amante, desencuentro con la esposa, y reencuentro con ésta. A ello ha de sumársele el desencuentro del protagonista consigo mismo, extraviado en una confusión temporal: “No habría podido decir a ciencia cierta si efectivamente pasó allí la noche o en alguna otra parte de su memoria (...); y ni si quiera cuántos días después del trabajo se había ya dirigido, sin más dilación que las compras de rigor, hacia aquella parada de autobús” (102). Aún más perdido que el protagonista de “La cita”, se esfuerza por computar el tiempo, que se ha convertido en una extensión repetida e indistinta, cuyo única guía es una bolsa de plástico donde acumula, como unidades contables de cada día, periódicos, barras de pan y botellas de vino, que sin embargo arroja a la basura o consume. Se trata, en realidad, de un viajero perdido, errabundo más del tiempo que del espacio. Y es que la topografía, más que en los demás relatos, es deliberadamente vaga e

innominada; no hay precisiones (a diferencia de otros elementos muy detalladamente descritos, como los símbolos, por cuyo contraste adquieren relevancia significativa), conque la falta de referencias ahonda más su descarrío. Perdido, pero también abúlico, pasivo, indolente hasta la impotencia, rasgos que ostentará en grado extremo el protagonista de *Un mundo exasperado*, y también en el personaje del último cuento de la colección, “La salida”. Rasgos que remiten con fuerza, en particular, al arquetipo del indolente tan bien dibujado por Iván Gonchárov en *Oblomov* (1865):

Por más empeño que ponía y más voluntad que congregaba en el regreso, jamás era capaz después de coronarlo, de rematarlo al fin con un arranque de energía a la vez apropiado y conclusivo. A cada paso, por el contrario, flaqueaba aún más su determinación ante los inoportunos recodos por ejemplo de la memoria (...), ante la impróbida solicitud del azar (...) o del deseo, de un número de teléfono en una agenda o un esporádico sacacorchos tras una barra de bar. (González Sainz, “La salida” 103)

Pero esta incapacidad para la acción y la resolución tiene aquí una raíz no tanto sociológica, a diferencia de la obra de Gonchárov, como alegórica, porque simboliza la resistencia al reencuentro con la mujer que aguarda; la imposibilidad, otra vez, de reencontrarse con el otro. La impotencia y el tiempo corren parejas, o al menos crecen proporcionalmente alejando la posibilidad del encuentro.

La dilatación del tiempo allega no sólo a la eternidad, sino al absurdo, una clave importante en las dos primeras obras de González Sainz, *Los encuentros* y

Un mundo exasperado. No hay razón explícita para postergar infinitamente el encuentro, y abocar al personaje a una suerte de yermo atemporal, en forma de repetición de los días, en el que queda atrapado, y del que, por su propia voluntad—por sí solo—no es capaz de salir: “Empezó a comprender que no lograría nunca volver, sino que, antes al contrario, cada vez se encontraría más lejos de conseguirlo” (104). El absurdo se expresa mediante esta media paradoja que supone que, cuando más detenido, cuanto más tiempo aguarda el personaje paralizado en la parada del autobús, no sólo más impotente, sino también más lejos se halla de su destino. Más allá del mero juego metafísico, en este punto del relato “El regreso a casa”, auténtico atolladero de la acción, se encuentran dos de las líneas axiales en la ficción del autor: la línea de lo kafkiano, y el absurdo de la literatura moderna europea, de trasfondo existencial; y la clásica y mítica, que proporciona claves, designios, augurios, explicaciones en forma de símbolos y mitos. Ambas influencias configuran el mundo del autor, y establecen una dialéctica entre el absurdo y el sentido; lo inefable y la búsqueda del sentido; el logos y el mitos; la razón filosófica y la razón literaria. Con mayor desarrollo en otras obras, en “El regreso a casa” esta dialéctica es ostensible en la forma como la acción logra romper el bucle que atenazaba al personaje. Es éste el momento en el que interviene un personaje muy significativo, el conductor del autobús, una especie de auriga ciego, que transporta a los pasajeros de uno a otro lado con una impavidez y resolución providenciales; como la ejecutoria de una misión encomendada por los dioses. Un personaje, además, omnisciente:

[s]abía sus nombres y sus ocupaciones, sus pasados y sus afanes sin que no obstante nunca nadie se lo hubiera referido (...)

Conocía a sus familias y la disposición de sus casas, sus cuentas corrientes y sus escarceos inconfesables, tenía constancia de cómo sobrellevaban sus enfermedades y frustraciones, sus ansias y sus rutinas y sus derrotas, el deseo de volver a casa y de no llegar a ella sin embargo, de regresar y no regresar al mismo tiempo. (106)

Exhaustivo conocedor, asimismo, de la ruta, que es capaz de recorrer a ciegas: “[s]us párpados descendían a veces tras el oscuro cristal de sus gafas y persistían cerrados durante ratos enteros en los tramos más corrientes y descontados del trayecto” (107). La referencia a Tiresias, el sabio ciego, oráculo, reaparecerá en *Volver al mundo* (2003). En este caso, lo singular es que, como aquél hizo con Ulises, el conductor ayuda al personaje en su viaje; lo arranca de su postración: “Porque abandonó su sitio al volante y descendió del vehículo hacia él sin dejar un momento presumiblemente de mirarlo tras sus cristales oscuros. Sin decir tampoco la menor palabra, le arrebató de un tirón la bolsa de las manos (...): -Este es su sitio, suba ahora mismo que nos vamos de inmediato” (109). Y lo conduce firme e indubitavelmente a su destino. Es decir, la función mítica actúa en la ficción como un revulsivo del marasmo en que se había hundido. La referencia a la llegada de Ulises a Ítaca, donde otros hombres han invadido el hogar, es evidente, pero queda como un sueño durante el trayecto, del que despierta a una realidad más inquietante: el hecho de que su mujer no se extrañe de verlo. Un retorno al hogar, con la *Odisea* como modelo literario, pero inexplicable de tan

normalizado. En la ficción ha vuelto a cruzarse, una vez más, la línea existencial, kafkiana, del absurdo; el irracionalismo al que parecía haberse impuesto la función mítica. La mujer, como una parca tejedora, lo saluda con una sorpresa habitual, pero sin “[i]nmutarse, ni levantar siquiera la vista del tintineo escueto y maquinal de unas agujas metálicas que no habían cesado de trenzar puntos en la lana” (114). Cual parca tejedora, la mujer lo aguarda al final de su viaje, al retorno; y la renuencia del viajero resulta ahora una resistencia muy natural. Como un refuerzo de este significado, junto a la mujer hay unas anémonas, símbolo de la precariedad de la vida, el tiempo, la muerte. De manera retroactiva, el conductor de autobús que parecía un auriga benéfico adquiere ahora la función de Caronte, al conducir al viajero a la otra orilla. De esta forma, el cuento central de la colección, se resignifica desde la clausura.⁴⁶

2. 2. 6. En “La señora de las pieles” el protagonista es un obsesivo.

Comparte una vida de rutina domiciliaria con su mujer, hasta que un día visita una tienda de ultramarinos donde un cliente le despierta la curiosidad: “El otro día no obstante volví a ver a una mujer sin duda alguna excepcional, extraordinaria. Aquí mismo en esta tienda. Los labios carnosos, la cabellera abundante y aun revuelta sobre su abrigo de pieles” (119). A partir de este momento, el personaje visita diariamente la tienda con la esperanza de toparse con la mujer descrita, siempre

⁴⁶ La analogía genérica entre el cuento y el poema se refleja en la función de cierre, en la *clausura*. Para Arguedas Greimas, las redundancias de un texto lírico van produciendo un agotamiento de la información. La clausura, al detener el flujo de información, valoriza estas repeticiones y dota de un nuevo significado al texto. La clausura funciona igualmente en los cuentos (Greimas 52).

infructuosamente, y siempre con el pretexto de adquirir productos básicos para el desayuno, como café, leche, mantequilla o miel. Su mujer, en casa, harta de su obsesión, más que celosa, acaba abandonándolo, y al marcharse se viste con un abrigo de pieles idéntico al de la mujer que él en vano había ido a buscar, porque ambas, entonces se percató, eran la misma.

La rutina se convierte en un disolvente de las relaciones humanas. Lo insatisfactorio de éstas se revela con menor acritud que en otros cuentos, como por ejemplo “El transeúnte”, el más acerbo. De hecho, las relaciones humanas se concretan aquí en la pareja. Su búsqueda no sólo es infructuosa, sino que lleva el rumbo desviado,⁴⁷ porque ansía la plenitud del encuentro—esencialmente insatisfactorio, verdad suficientemente defendida a estas alturas de la colección—fuera del domicilio. Esta búsqueda acaba vaciando de sentido un matrimonio que, de hecho, había comenzado a deteriorarse a causa de la cotidianidad. El mismo hombre cuya descripción excita su curiosidad así lo afirma: “[u]n renovado afán de plenitud, un encuentro” (119). El personaje, en su búsqueda del encuentro, cae presa de la paradoja, porque acaba por provocar el desencuentro. “La señora de las pieles” es un cuento fundado sobre un craso error, pero además el protagonista incurre en el mismo extravío de repeticiones sin cuento que le hacen perder la noción del tiempo, y lo llevan a deslizarse, como otros, hacia el absurdo. Las diarias visitas a la tienda en busca de comestibles se convierten en una nueva

⁴⁷ Desviado aquí no tiene connotación moral alguna, sino el sentido de que el personaje busca, impulsado por el deseo, en una dirección equivocada: busca hacia fuera lo que se hallaba dentro. Ese es el sentido de su error, un sentido más práctico y de obcecación, que moral, coincidente con la parábola existencial de *Los encuentros*.

rutina, “[c]omo si la función hubiese suplantado y erradicado disparatadamente a la necesidad” (129), lo que constituye una sucinta versión del sinsentido. Comprar por comprar, acarrear por acarrear, paradójica solución a la vida cotidiana de la pareja, también esta misma más *función* que *necesidad*. Hasta que un hecho exterior a su enrevesada ofuscación—como ocurre en el cuento central, “El regreso a casa”—rompe el ciclo imparable de su compulsividad: su mujer lo abandona, y descubre en ella a la mujer ansiada. Y sucede, además, mediante el mecanismo de la epifanía, porque ella lo ve cerrar la puerta con el pie, y este gesto desata el enredo, rompe el ciclo: “Hay trivialidades que precipitan un día irremisiblemente el armazón entero de una vida” (132). Un final que contrarresta y sofrena el extravío irracional en que terminan por incurrir todos los personajes de la colección. Es el punto de cruce, aquí también, entre la dimensión irracional de los cuentos y la *razón narrativa*⁴⁸ que parece solventarla, aunque sin resolver nunca el drama humano, porque González Sainz gusta de mantener esta tensión irresuelta. Porque hay ciertos recursos, propios de la narración (la epifanía, el símbolo) que actúan como revulsivos del marasmo o la obcecación absurda y fuera de razón en la que se encenagan los personajes. La dimensión parabólica, que encierra la reflexión moral, se cifra en el personaje errado, incapaz de apreciar lo que tiene delante; un arquetipo de “hombre insistente, obcecado vamos a decir” (123), ciego en cierto modo, aunque sin auriga que lo guíe en este caso. Un

⁴⁸ Entiéndase aquí por razón narrativa la facultad que tiene la narrativa para discurrir sobre el mundo y aportar soluciones por medio de sus propios recursos, del mismo modo que la razón filosófica es la facultad semejante que posee la filosofía, esta con los suyos.

arquetipo obsesionado por la búsqueda de una posibilidad, en detrimento de la realidad.

2. 2. 7. “El transeúnte” es seguro el cuento más acedo de la colección. El monólogo (monólogo serán las cerca de cuatrocientas páginas de *Un mundo exasperado*) de un *flâneur* obsesivo en seguimiento de otro hombre, por quien concibe, según una evolución trágica, sentimientos de curiosidad, piedad, hastío y, finalmente, odio. “El transeúnte” remite a *El doble*, de Dostoievsky, pero también a Poe, y su cuento, tan urbano, de “El hombre de la multitud”.⁴⁹ El motivo común a la colección, los encuentros, se expresa en “El transeúnte” en la historia de un hombre disociado, que sigue hasta el asesinato a otro que resulta ser él mismo. La parábola encierra la naturaleza autodestructiva de la soledad. Se trata, conviene insistir, del cuento más desolado, por cuanto carece de la tensión entre la dimensión irracionalista y la razón narrativa, que se le opone, y que al final alivia las historias de González Sainz del absurdo acumulado. El personaje se halla inerme ante los devaneos de su disparatada razón, sin ningún mito, símbolo o epifanía que sobrevengan para salvarlo (como sí ocurría en “El regreso a casa”, cuyo protagonista queda atrapado sin razón alguna hasta que el conductor del autobús lo hace regresar). Como los demás, es un hombre obcecado, angustiado por su impotencia, crecientemente exasperado, y extraviado en el

⁴⁹ Se trata de un cuento extraño entre sus cuentos fantásticos, probablemente el más moderno, porque únicamente relata el seguimiento de un hombre a otro, durante dos días enteros. Una acción cuya causa nunca llega a conocerse, y que lo acerca más al sinsentido y al absurdo contemporáneos, presentes en el cuento de González Sainz.

absurdo. El predominio de la dimensión irracionalista, sin tasa y cortapisa, deviene irremisiblemente en el nihilismo, omnipresente en *Un mundo exasperado*,⁵⁰ y se manifiesta en forma de negaciones y paradojas: “un ser demasiado solo como para estar solamente solo” (141). O de otra forma, como en “La señora de las pieles”, en que la *función* suplanta a la *necesidad*, porque el «otro» “si hojeaba algún libro con lo que de buenas a primeras con lo que incluso podía parecer voracidad, no era más que para el paso de sus hojas desmintiera cualquier otro interés que no fuera justamente el propio hecho de pasar las páginas” (143).

Los recursos expresivos no son nuevos: el símbolo y la epifanía inexplicada que tuerce la acción y desata la conclusión, como había ocurrido en “La señora de las pieles”. En primer lugar, el otro deambula por las calles de una ciudad no descrita—porque el espacio del cuento es la conciencia exasperada que demarca el soliloquio—cargado con mapas que dobla y desdobla compulsivamente, acto cuya significación el mismo discurso prolijo explica:

[s]i una primera vez por casualidad se ha amado a alguna de ellas
[las mujeres] con toda la verdad y todo el ardor y toda la falta de
prevención y raciocinio (...) ya nunca más entonces, ya nunca
jamás ni en ningún momento ni lugar, podrá uno recomponerse por

⁵⁰ El nihilismo, que aparece en este cuento y resurge con más fuerza en su segunda novela, está también entre los ingredientes del cóctel ideológico que el líder de *Volver al mundo* intenta inculcar en los miembros de la célula terrorista, y también, asimismo, en el sinsentido del crimen etarra en *Ojos que no ven*. Es decir, lo que aparece sólo apuntado aquí se concreta para las obras de compromiso moral más explícito del autor.

cierto de modo mínimamente satisfactorio en otro orden o por otras aristas que no sean las primitivas que lo conformaron. (150)

El mapa como símbolo del hombre descompuesto e infructuosamente recompuesto, pese a sus tentativas; un yo desdoblado como los mapas. Pero también símbolo, contenido éste más inmediato, de su búsqueda interior, significado que comparte con las guías. Y en segundo lugar, la razón narrativa de la epifanía, la chispa que desata el odio: “Aquel mínimo gesto me hizo empezar a odiarlo” (142). En todo caso el transeúnte es un ser profundamente ensimismado y obcecado, porque aparentemente se empeña en el encuentro con el otro, que no es sino el encuentro consigo mismo. La insatisfacción de los encuentros, leitmotiv de la colección, asume la versión de la autodestrucción provocada por el encuentro con uno mismo, cuando el personaje, frente a un espejo, comete el asesinato que había preparado para quien se presentaba como otro.

2. 2. 8. “Final de trayecto” es una historia de amor, que sigue el mismo esquema: búsqueda del encuentro con el otro y consiguiente insatisfacción. Un hombre toma todos los días un tren, donde se encuentra con una joven de quien se enamora. Cada día se comunican más y llegan a concertar un encuentro en otro lugar y a otra hora. La relación, antes de consumarse, queda amputada, frustrada, irrealizada. Esta idea es central en el último cuento de la colección, “La salida”, donde su protagonista es incapaz de salir de su casa. La inacción e impotencia revisten aquí una apariencia aún más trágica porque el protagonista de “El final del trayecto” sí inicia la acción y halla algo peor que la insatisfacción, el vacío.

Se hallan los motivos comunes: la cita, el encuentro, la extremada vaciedad de la rutina. Y una serie de símbolos peculiares, que no habían aparecido antes. De ellos, algunos cuyo significado es más evidente, como el de las vías del tren: los caminos de los hombres, que se cruzan y divergen; y otros con mayor trascendencia, como el de la estación, que había aparecido anteriormente como antesala, o vestíbulo en “La cajera”, otra historia de fugaces relaciones de amor a la orilla de las vías del tren. La antesala es el lugar donde se incoa la acción sin llegar a realizarse, pero donde cabe una suerte de encuentro precario y poco duradero con el otro, con la mujer. La antesala precede a la acción y a la vida, y muchos personajes de González Sainz se quedan en ella. En la estación, un conjunto de hombres contempla la escena como una suerte de coro griego silente que nada aporta ni procura ninguna ayuda. Porque la verdad moral de esta parábola es igualmente sombría: “Lo que llena un momento sólo es para constatar la soledad” (185). Éste es precisamente el carácter de la parábola contemporánea, no en sí edificante, sino destinada a la expresión simbólica de una verdad moral que, en esta colección, es la imposibilidad de encontrarse. Y esta verdad se le revela al personaje epifánicamente:

Comenzó a observar inadvertidamente (...) como si de pronto hubiera empezado a renacerle a ella una conocida indolencia, un soberano y casi olvidado aire de altivez en la mirada. (184)

El personaje cree haber hallado la satisfacción en el otro, pero un único atisbo de indiferencia en la mujer precipita el desencuentro.

2. 2. 9. “La salida” es el cuento que cierra el libro, y está dotado de la misma tensión paradójica que el conjunto de la colección. No es éste la historia de una salida, sino de un encierro, de modo análogo a como *Los encuentros* son en realidad desencuentros, encuentros fallidos o tentativas de encuentro. “La salida” narra, bajo la forma de un discurso indirecto libre, los devaneos de la razón de una mujer que tiene ante sí un día de promisión, soleado y alegre, pero al que acaba renunciando para encerrarse más en su casa. Los sucesivos pretextos que se va arguyendo no hacen sino postergar infinitamente una acción, ni siquiera incoada como en “Final de trayecto”, sino proyectada y descartada, en un estadio aún anterior. Un personaje más entre los pasivos y abúlicos, cuyo aposento natural es la antesala, espacio para el irresoluto.

“La salida” es un cierre significativo para el libro porque su protagonista compendia el tema de la colección: la renuncia a todo posible encuentro, mucho antes incluso de darle ocasión de fracasar, sin tentativa ni amago. La relación, ahora, entre impotencia y desencuentro, se clarifica. Y lo que es aún más importante: se reafirma el mensaje moral, contenido en la parábola que constituye *Los encuentros*: “l’impossibilità d’incontrarsi è già in noi da principio”, decía la cita de Calvino que los encabeza. González Sainz propone una ubicación para esta imposibilidad esencial e inherente al hombre, de modo que se revela como causa imputable. *Los encuentros* ofrece en su último cuento una respuesta ética a la soledad del hombre, en la figura de un personaje enredado e inmovilizado en los vericuetos de su razón exacerbada. En esta última imagen de la colección, el exceso de raciocinio, que bloquea al personaje, queda enjuiciado por su

responsabilidad en la impotencia, inacción y pasividad, ya no más tiempo considerados como atributos connaturales al alma. La razón filosófica, esto es, el modo de conducirse basado en el discurrir puramente especulativo y racional, halla su réplica en la razón narrativa. No obstante, no ha de considerarse este cuento como un cierre significativo de toda la colección, en el sentido de que anule los anteriores. Más bien, expone la tensión de modo más neto y explícito, entre razón filosófica y razón narrativa, y cómo una impugna a la anterior sin llegar, no obstante, a derogarla.

2. 3. *Un mundo exasperado* (1995)

2. 3. 1. Introducción. El protagonista

Es su primera gran novela. Recibió el Premio Herralde de narrativa, que le otorgó la editorial Anagrama el mismo año de su publicación. Causó impacto entre la crítica⁵¹ por consistir, toda ella, en el monólogo prolijo de un hombre aislado en su casa durante veinticuatro horas. La relación con su libro de relatos fue inmediatamente advertida: “[e]n su libro de relatos *Los encuentros* se hallan todas las variantes estilísticas y técnicas que ha desarrollado en esta novela” (Juan Manuel Pereira 67). También se destacaron sus evidentes conexiones literarias, los referentes de la literatura moderna europea: “Es el Dostoievsky de *El hombre del subsuelo* el que continuamente se recuerda al avanzar por las páginas de *Un mundo exasperado*” (Ana Rodríguez-Fischer 18). Además de otros: el hombre sin

⁵¹ Ignacio Echeverría, José María Guelbenzu, Justo Navarro y Soledad Puértolas destacan entre los autores que han escrito reseñas sobre esta novela.

atributos de Musil, el loco Iván Dmítrich, de Chéjov, el hombre deshabitado de Alberti, Arturo-Nadie de Benjamín Jarnés, etc.” (Rodríguez-Fischer 18). Pero, además, este libro reforzó la impresión de densidad verbal, que, si bien ya se hallaba en *Los encuentros*, se muestra ahora al servicio de un relato extenso. La acción es menor y el avance del discurso se debe más bien al progreso de las ideas dentro del soliloquio del personaje, que en ocasiones asume las formas del tratado y el ensayo. La novela plantea desde su título una ambigüedad. La *exasperación* se le atribuye al mundo exterior, que el protagonista contempla desde su encierro, y esta perspectiva ha sido la aceptada por la crítica. Sin embargo, la exasperación ha de imputarse, a la vez, a la mirada sobre el mundo del personaje. *Un mundo exasperado* es una diatriba feroz y nihilista contra el mundo, por boca de un personaje él mismo exasperado y compendio extremo e inverosímil del conjunto de la sociedad que desprecia.

Antonio Candau describe el contexto en que apareció la novela de González Sainz. El comienzo de la década de los noventa fue “un momento de inflexión hacia una literatura menos desmitificadora, menos ligada a la revisión irónica de las relaciones entre la actuación político-social del individuo y la sociedad en que vive” (Candau 154). En particular, señala el artículo que Eduardo Mendoza publicó en *La Nación* (8 de agosto de 1993), titulado “Mayo del 68 posmoderno”, donde el novelista catalán defiende la necesidad de recuperar el impulso ético para el género:

[l]a novela de los últimos años, al desinteresarse por todo planteamiento ético, ha echado al olvido uno de los elementos

fundamentales de la gran novela: el dilema. No se trata tanto de que la novela carezca de actitud moral, como algunos le reprochan, sino de que esta actitud moral no se concreta o no se encarna en el protagonista. Los protagonistas de las novelas contemporáneas son meros juguetes de las circunstancias, observadores de su propia peripecia. Su abulia no es la del extranjero de Camus, que no alcanza a percibir la diferencia entre el bien y el mal, sino la del ciudadano circunspecto que conoce y quiere el bien, pero que sabe que, en última instancia, lo mismo da querer ser bueno que querer ser malo. Es esta debilidad del personaje lo que a mi juicio lastra la novela contemporánea. Su peripecia es una simple anécdota que sólo sirve para dejar constancia de un estado de ánimo. El lector puede identificarse fácilmente con este estado de ánimo, pero no participa de la aventura moral y, por lo tanto, tampoco recibe, al término de la lectura, la recompensa moral que deriva del sufrimiento y de la decisión. El ciudadano percibe hoy en el ambiente la posibilidad real de verse enfrentado en un futuro no lejano a un dilema ético de gran envergadura, para el que la literatura no lo habrá ejercitado.⁵² (Mendoza)

El valor moral de la novela debe originarse, por tanto, en la catarsis de la lectura, siempre y cuando la obra plantee un dilema. Es el protagonista quien se enfrenta

⁵² Véase, en relación con la reivindicación de Eduardo Mendoza, el estudio de Ángeles Encinar, *Novela española actual: la desaparición del héroe*.

al dilema, y el lector, por su parte, quien compartirá, provechosamente, su posible resolución. En otras palabras, la hechura del personaje es la columna sobre la que debe descansar el impulso ético de la novela.

Wolfgang Hallet parte de la teoría de James Phelan para reflexionar sobre el funcionamiento de los personajes como modelos éticos. Para este último, los personajes ostentan tres aspectos: mimético, temático y sintético (Phelan 134). El mimético garantiza la verosimilitud; el temático, contiene las ideas y las referencias sociales; y, el sintético, finalmente, alude al artificio. Hallet resalta los dos últimos:

[a] literary figure, as a textual construct and as a mental representation, is relatively abstract, so that its thematic and synthetic dimension can provide concrete elements (like, for instance, violent/non violent behaviour) that can easily be integrated into ethical models. (206)

Según esto, es la parte simbólico-alegórica del personaje (la que es capaz de aludir a elementos abstractos más allá de él mismo) donde se ubica la dimensión moral, y la que interactúa con el sistema de valores del lector, reforzándolos o cambiándolos, e incluso llegando a influir en la conducta (Hallet 204). Y es que, además, el lector es consciente de que los personajes son en la narración un elemento más en la configuración de un contexto social dentro del cual el individuo actúa éticamente:

Through literary figures narrative texts provides models of social and cultural embeddedness, of decision-making in ever new

situations, and of confirming or adopting one's value system in response to changing situations. (Hallet 205)

Esta reflexión teórica coincide con la defensa que Eduardo Mendoza hace de la complexión moral del protagonista como depositario del «dilema». No obstante, en sus reflexiones teóricas, el propio González Sainz defiende la misma idea bajo un presupuesto estético distinto, más propio de la novela intelectual, no tanto centrado en los personajes: “[h]e dicho dilema moral, y he querido decir tensión significativa, tensión simbólica” (González Sainz, “Moco de pavo” 30). Es decir, que si bien reivindica pareja relevancia para el dilema, cree que éste debe cifrarse en la dimensión simbólico-alegórica de las historias, que no se halla necesariamente circunscrita al artificio del personaje. Sin embargo, esta poética describe mejor *Volver al mundo* (2003) y *Ojos que no ven* (2010) que *Un mundo exasperado* (1995), donde es el protagonista aquel sobre cuyas espaldas descansa la mayor carga moral de la novela.⁵³

Un mundo exasperado es, entre otras cosas, una confesión—además de un tratado, un ensayo, una novela, etc.—, con la clara influencia dostoyevskiana de los *Apuntes del subsuelo*. Al teorizar sobre el género de la confesión, Antonio García Berrio señala que “La narración de los hechos exteriores se funde en la confesión con su glosa o reflexión lírica” (227). Además, “[l]os límites entre la confesión y la autobiografía no son claros. Es más, la confesión puede

⁵³ Frank Palmer reflexiona sobre las respuestas morales a los personajes de ficción, que van más allá de la simple empatía o rechazo. Lo que sí es claro es que nos enfrentamos a los personajes de modo semejante a como lo hacemos a las personas: “[n]ovels and plays characteristically present us with a conception or ‘vision’ of life, with various perspectives on human experience (...) then if we are to understand such works we cannot divest ourselves of the moral presuppositions that enter into our understanding of persons” (101).

considerarse una autobiografía espiritual, en la medida en que da cuenta de un estado de crisis en el interior del individuo” (García Berrio 227). Crisis interior, por tanto, expuesta al lector; por eso, “En sus diversas modalidades, el género autobiográfico, se demuestra clave en la relación dialéctica entre la identidad y la alteridad” (García Berrio 228). La consecuencia comunicativa de la narración confesional en primera persona es importante para la dimensión ética.⁵⁴ En este sentido, Wolfgang Müller ensaya una narratología sobre la siguiente hipótesis: “[t]he specific ways of telling a story (...) can have important ethical implications” (117). En particular, “I-narration seems to offer a direct access to a character, which means in our context, to a character who is in one way or another involved in a moral issue” (127). Y agrega: “What is particularly intriguing is that in I-narration the act of narration may coincide with the character self constitution, which frequently has moral implications” (127). Es decir, que para la exposición de un carácter en formación, o en crisis, como señala Berrio, son especialmente apropiadas tanto el narrador autodiegético como la forma confesional. Porque el acceso del lector a los conflictos internos del personaje, o más en particular, a sus «dilemas», resulta más directo.

Pues bien, el protagonista, en principio, es la función más ostensible si se quiere evaluar la dimensión ética de *Un mundo exasperado*. No obstante, se verá que no se trata de un personaje al uso narrativo clásico, precisamente por la carga

⁵⁴ Véase el estudio de Ángel Loureiro *Ethics of Autobiography*: “Viewing the subject not as substance capable of self-presence, but as an effect of processes of subjectivation, promotes a displacement of the problematics of autobiography from epistemological concerns to ethical cares” (5).

ética que sostiene en el discurso del libro. El protagonista de la novela ya había sido prefigurado en los cuentos de *Los encuentros*, algunos de cuyos protagonistas exhibían atributos que éste reúne. En “La cajera”, el protagonista era “un hombre en principio apocado, con gafas”; los protagonistas de “El regreso a casa” o “La salida” son abúlicos e impotentes para la acción; muchos de ellos, también, son obsesivos, obcecados. De hecho, parte del monólogo lo dedica a la caracterización de sí mismo frente a los demás, como héroe ridículo, patético, nocturno, irresoluto, moral y misántropo. De estos rasgos, deben subrayarse los dos últimos. En el libro se establece una tipología humana binaria: los llamados “hombres virtuales”, que constituyen la sociedad entera de la que él se ha apartado, y el “hombre moral”, cuyo único representante es él mismo:

[e]n el fondo no soy más que un hombre moral y he nacido de noche! ¿Pero hay algo más patético y más ridículo a la vez que un hombre moral—proseguí—, que un hombre previo y terminal como yo soy?, ¿hay algo más anacrónico y más superfluo o incluso más manipulable, más vergonzoso? (154)

Es preciso preguntarse en qué sentido es moral el protagonista de *Un mundo exasperado*: si lo es porque posee una serie de virtudes morales reconocidas, que lo conviertan en un héroe ejemplar, como el artificio literario reflejo de un ser humano de conducta recta o íntegra; o si lo es en otro sentido: un personaje cuya mirada sobre el mundo y voz son morales porque lo enjuician sin cesar. Y es más bien este segundo sentido el que prevalece, por obra, en segundo lugar, de su misantropía:

Inadvertidamente empieza uno a salir menos una temporada—
pensé—y cada vez le cuesta luego más convencerse para poner un
pie en la calle si no es por obligación; cada vez se le hace más
difícil, más inverosímil que los otros continúen siendo sus
semejantes y más heroico y disparatado amarlos o volverlos a amar
como tal vez lo había hecho antes. (151)

Encerrado en su casa, dirige su voz crítica sobre el mundo gracias, en parte, a
hallarse fuera de él. La adjudicación de la misantropía es un recurso narrativo que
posibilita el discurso ético de la novela en virtud de la marginación.

Y es que el personaje en sí es un dispositivo de reflexión ética sobre el
mundo—como lo son, en la obra de este autor, los símbolos y los mitos—, más
que un criatura verosímilmente elaborada. Se trata de personaje construido *ad
hoc*, un personaje *instrumental*,⁵⁵ cuya presencia es subsidiaria porque sirve, en
realidad, para hablar sobre el mundo. Véase un ejemplo del epígrafe 55 que trata
sobre las mujeres, en el que la sola sobreabundancia de rasgos caracterizadores lo
desautoriza como personaje autónomo, o lo delata como modelo de pensamiento:

[h]e intentado ser tierno o violento, fiel o casquivano y a veces
celoso y otras tolerante, dominar a veces y otras someterme; he
intentado ser un viva la virgen o labrarme una posición en la
vida—tener el porvenir asegurado—, ser ahorrativo o

⁵⁵ Por eso no comparto el análisis psicológico que de él realiza Alain-Richard Sappie, para
quien la conducta del personaje está lastrada por un complejo edípico (Sappi). Tal interpretación le
atribuye coherencia y verosimilitud psicológica a un actante cuya principal función es la de servir
de medio y mirada sobre el mundo.

despilfarrador, atento o despegado y ser drástico y también comprensivo. (303)

Lo que aquí importa es la enumeración omnicomprendiva de la casuística en el amor y las posibles actitudes en una relación. El personaje, cuando dice haber asumido todos ellos, está subordinando su verosimilitud a la exposición de los *casos*, como consecuencia de lo cual resulta desdibujado, transcendido, abstracto y simbólico. Más bien que un personaje psicológicamente construido, se trata de una *voz*, una de cuyas funciones primordiales es la de dotar de coherencia al caudal de ideas y temas que constituye el libro. Esta función, abstraída así en términos literarios, se cifra en el afán del protagonista varias veces expresado: “[e]sta noche ridícula e incierta de lluvia en que intento (...) ordenar y encajar las piezas como lo haría un arqueólogo” (37). Porque si bien el protagonista insiste en que su esfuerzo se dirige a ordenar su pasado, en el plano expresivo lo que de hecho está haciendo es cohesionar el discurso.

2. 3. 2. Discurso didáctico: tratado, *exempla*.

Un mundo exasperado se aleja del modelo de novela tradicional decimonónica de corte realista por causa de la inverosimilitud de su protagonista y, en segundo lugar, por la delgadez de una trama que parece actuar, justo hasta el principio del fin, como un trasfondo. El personaje rememora episodios de su vida desde su nacimiento en el Valle hasta los más recientes que lo han llevado al encierro—contexto actual de la enunciación—y la comisión del asesinato del gobernador civil que favoreció su nacimiento. La dimensión ética se canaliza

también a través de la forma del tratado, como bien señala Sanz Villanueva: “La invectiva es el resultado del discurso moralizante del protagonista, y este discurso se moldea con originalidad porque su construcción tiene una base de ensayismo, algo bastante frecuente en la novela característica de la modernidad, pero la manipula para acercarla al tratado” (14). García Berrio y Huerta Calvo ubican este género discursivo dentro del cuarto apartado de su tipología, los géneros didáctico-ensayísticos de expresión objetiva (219);⁵⁶ mientras que la confesión, la autobiografía y las memorias, formas que también asume el monólogo del protagonista, las ubican dentro de la expresión subjetiva de la misma categoría (219). No obstante, la subjetividad del protagonista de *Un mundo exasperado* resulta pronto trascendida e instrumentalizada para la reflexión sobre el poder, el amor, el engaño de las ideologías, los otros, etc.; es decir, para la exposición de una serie de temas en forma casi tratadística, según una estructura resueltamente didáctica: la exposición y juicio de un tema o idea en abstracto, seguida o precedida de la ilustración mediante una historia que la concreta y ejemplifica. Esta estructura se repite a lo largo de todo el libro y reproduce, en realidad, la dicotomía Ética-Moral, según la cual la primera se ocupa de la reflexión teórica y la segunda de los problemas morales concretos del ser humano.

⁵⁶ El último capítulo de *Los géneros literarios: sistema e historia*, en el que se elabora una “Tipología actual de los géneros literarios”, recoge cuatro grandes grupos genéricos: los géneros poético-líricos, los géneros épico-narrativos, los géneros teatrales y los géneros didáctico-ensayísticos (García Berrio 167-230). Así pues, en esta clasificación, a la clásica distribución ternaria le añaden un cuarto grupo de insoslayable importancia desde el siglo XX, que engloba al ensayo y otros géneros conexos. Esta variable incorporada permite una permutación combinatoria: lo lírico-épico, lo lírico-dramático, lo lírico-ensayístico; lo épico-lírico, lo épico-dramático, lo épico-ensayístico; lo ensayístico-épico, lo ensayístico-lírico, lo ensayístico-dramático (149-59).

Maria Teresa López de la Vieja señala que “[l]a Ética contemporánea tiende a presentarse como un discurso aligerado de referencias al contexto y a lo particular” (61). Por su parte, la Literatura presenta casos, particularidades, ilumina lo concreto y lo real, y así complementa el discurso ético porque “la teoría gana en universalidad lo que pierde en relevancia” (López de la Vieja 61). Pues bien, en *Un mundo exasperado* el autor aún no subsume por completo el discurso ético en el narrativo; no confía plenamente aún en la relevancia de lo concreto por encima de la universalidad, hecho confirmado por la tendencia ya señalada del protagonista a lo simbólico y representativo. Y si bien puede afirmarse que en toda la obra de González Sainz la reflexión filosófica no desaparece, se articulará sin solución de continuidad en *Volver al mundo* y *Ojos que no ven*.

Por el momento, ejemplos de la estructura señalada los hay numerosos en *Un mundo exasperado*. Las tres primeras invectivas, contra la música, el deporte y los perros, resultan variaciones que ejemplifican críticas contra el poder. La última de ellas, una diatriba contra la relación de los hombres con sus mascotas—que en boca de un misántropo atrabiliario como el protagonista habría parecido la expresión de una fobia—resulta la más clara: “Basta con que les echen de comer a sus horas y les den un cobijo, con que les deparen unas caricias o arrullen con palabras y sobre todo con que les prescriban órdenes, para que ellos les presten aquiescencia y *den cuerpo a su poder*” (77; cursivas más). Y por si ello no bastara, uno de los epígrafes de esta larga secuencia dedicada a los perros lo certifica: “La propiedad es un perro” (60). Hay otros epígrafes que sirven de

ejemplo, cuyo primer término designa conceptos abstractos, y el segundo término el elemento concreto que servirá para la reflexión: “La distancia y el medio. Los coches.” En este caso, como en otros, la distribución tipográfica reserva para el primer párrafo el empleo del plural mayestático, indeterminado y universalizante, más *ético* por lo tanto:

Perseguimos resultados, buscamos metas, consecuciones, y si
miramos en torno o en frente es sólo para conseguir esos resultados
o buscar esas metas (...) Computamos, numeramos,
cronometramos; medimos y calculamos y sobre esos cómputos y
medidas construimos luego nuestras vidas (...) Así destacamos y
nos hacemos sitio y nos abrimos paso, y así delimitamos nuestro
espacio y nos moldeamos a nosotros mismos. (112)

Pero acaso el ejemplo más señero de lo que puede llamarse una *estructura didáctica* se halle en el epígrafe 21, titulado “La escena de la ducha. La decisión.” (129), cuyo tema es, precisamente, el «dilema». Recuérdese cómo Eduardo Mendoza propugnaba la importancia del dilema en la narrativa, pero encarnado en un personaje de cuyas vacilaciones morales el lector podía participar y así experimentar la edificación. González Sainz lo recoge aquí en un episodio que contribuye a la suma de rasgos que han de configurar al personaje, incapaz de optar por una opción u otra. Dentro del primer párrafo, dice el narrador: “Ante cualquier dilema—ante cualquier dilema real o cualquier cosa que yo transformo en seguida en un dilema real—, yo empiezo a tantear, a verle sus pros y sus contras y los pros y los contras del elemento o la postura contraria” (129). Y en el

segundo párrafo comienza la concreción de la reflexión anterior, la historia que lo ilustrará: “Una vez, por ejemplo, antes de acudir a una de mis primeras citas con Ana...” (132). En *Un mundo exasperado* las historias derivan fácilmente hacia lo ridículo, y, en esta, el protagonista, que había introducido el dilema—uno de los temas más serios de la Ética—, lo ejemplifica mediante la irresolución que experimenta el personaje ante dos posibilidades de aseo:

[v]i el caño y la superficie y el volumen del agua, y de repente me vi también dentro, metido tal como estaba para ganar tiempo, vestido y calzado—también peinado—, y duchándome empapado y chorreando de la bañera donde no sabía aún si me estaba bañando o más bien duchando. (132)

La falta de solución al dilema aboca a una acción ridícula e inverosímil, puesta al servicio de una idea que ya antes había formulado: “Cuanto más lo pensaba (...), más me ofuscaba, más me empezaban ya incluso a desaparecer los términos mismos del dilema y hasta la necesidad o la realidad del dilema” (132). Lo crucial es aquí el dilema y la historia sólo es un instrumento para su expresión en un sentido particular, que guarda directa relación con el tratamiento del Terrorismo y las ideologías radicalizadas que cultivan la violencia. Porque se trata más que de una ética que establezca qué es bueno o malo, qué justo o injusto, cuál es nuestro deber, es decir, meras valoraciones, de una ética para la acción y la conducta: “Qué hacer, o tal vez mejor dicho, qué dejar de hacer” (González Sainz, *Un mundo* 147). Una diferencia que señala Herbert Grabes para la Ética: “What shall I do to lead a good life? (...) Radical change of direction from an ethics of

prohibitions to an ethics of moral guidance” (IX). Como tratado del las cosas del mundo, la novela expone los esfuerzos que el *hombre* hace para orientar moralmente sus actos, una de cuyas brújulas es el dilema. Esta relación entre dilema y acción queda encarnada en otro juego de opuestos, el que mantienen el protagonista y su antagonista, Jorge:

A él la vida le sonríe y consigue cosas (...), y no le he visto nunca arredrarse ante un obstáculo ni detenerse mucho tiempo ante un dilema o una incertidumbre (...), sino que se plantea siempre las cosas del modo más práctico posible, valora sus opciones—evalúa los datos—y elige con resolución un objetivo para el que busca de inmediato los medios más adecuados sin sentimentalidades ni titubeos de ninguna clase, sin un escrúpulo, tal como antes hacía en la Organización... (157)

El dilema, por tanto, aparece como parte de la historia, al caracterizar negativamente al protagonista como un personaje apocado e irresuelto, incapaz para la acción; pero también como baluarte contra la violencia, pausa reflexiva para la valoración antes de la *acción* subversiva, violenta o incluso terrorista, cuya falta explica la conducta de Jorge. Asimismo, sirve como forma de contenido de la ficción, modelo de una tensión irresuelta que, al mismo tiempo, entrapa al personaje. Tal es la relevancia del dilema moral en el pensamiento de *Un mundo exasperado* que el autor acude en busca de una metáfora que lo subraye y trate de explicarlo:

Pero qué frontera sutil, qué ligera membrana—ineludible y sin embargo levísima, me digo—es la que separa a la inocencia de la abyección (...); qué línea de trazos o qué línea continua divide el aborrecimiento del homicidio y la casualidad del espanto, y dónde empieza esa línea, dónde termina exactamente lo que sólo es aún aborrecimiento y comienza ya el asesinato. (168)

Cruzar la línea, la linde, es tanto como actuar, muchas veces violentamente; o resolver el dilema entre actuar e inhibirse. La novela transmite, así pues, una dificultad insoluble. Ante la existencia de dos mundos, uno virtual y exterior, poblado por hombres virtuales, dueños de identidades y gestos falsos e incomprensibles (desde la perspectiva del personaje), y otro moral, el del encierro, habitado sólo por él mismo, por cuya causa se llama “hombre terminal”, no cabe concordancia ni rendición de uno u otro, sólo la exasperada reacción de extrema violencia del personaje. Este parece el significado de la exasperación: la furia y la irritación que estalla ante la colisión de dos mundos inconciliables. El dilema, de este modo, acaba conduciendo a la violencia.

Aunque el valor del dilema en *Un mundo exasperado* no acaba aquí. Hasta este punto de la interpretación, la razón filosófica subyuga a la razón narrativa, por obra de la inverosimilitud del personaje, la variedad y el número de los temas tratados o la constitución argumentativa del libro, a través del empleo de ejemplos en forma de pequeñas narraciones. Paralelamente, el discurso ético prevalece sobre la presentación de casos morales, cuyo cauce expresivo son las *historias* que incluyen problemas concretos. Nina Rosenstand dice a propósito de esta

relación: “[stories] are not just slices of life, but also moral arguments, with premises and conclusions, trying to persuade us to look at things in a different way” (157). En *Un mundo exasperado* la argumentación moral se cifra, primero, en la estructura señalada, según la cual las premisas se formulan teóricamente y se acompañan de historias que las ilustran. Pero además se halla en las mismas historias que completan esta estructura, muchas de las cuales asumen la forma e intención del *exemplum*. En esta breve forma narrativa de origen medieval ha de haber, como rasgo distintivo, una importante causa moral. *Exempla* son las historias por él protagonizadas, cuando es humillado y vejado en el bar por quienes adoran la música que él repudia (37), o por una turba de forofos del fútbol (40), que ejemplifican precisamente la tiranía (el poder, la dominación) que antes, de forma teórica, había atribuido, respectivamente, a la música y el deporte. *Exemplum*, también, es el contenido en el epígrafe 16, “El deseo de ser como todos. El caso de Antonio Ávalos Gil” (95), donde un empleado de la compañía enloquece por recuperar el prestigio deportivo cuya pérdida lo había condenado al ostracismo. Y la historia del maestro (223), también finalmente enloquecido a causa de un perfeccionismo exacerbado. Y, por mencionar otra entre muchas, la historia del membrillo (245), que narra un desengaño inaugural, cuando su madre le hace devolver una rama de membrillo arrancada de un árbol ajeno y él interpreta esta orden como primigenio gesto de ingratitud del mundo.

Porque, en efecto, si bien el *ejemplario* es amplio, la mayor parte de las historias se ubica en el libro como segundo término de la estructura didáctica, o bien como historias intercaladas, al modo cervantino, cuyo argumento,

protagonizado por otros personajes, se aleja de la historia central. Sin embargo, a medida que avanza el libro la mencionada estructura binaria y argumentativa va desapareciendo en favor de una creciente abstracción, hasta que, cerca del final, la historia que había funcionado como un mero trasfondo, y que había permanecido latente, se erige en el *exemplum* más importante, porque habrá de resignificarlo todo, incluida la lectura ética. Al comienzo de la novela, el héroe relata cómo el gobernador de la provincia prestó su coche oficial para que su madre acudiera a un hospital donde dio a luz en una noche de duro invierno (13-14). Ante este recuerdo, el protagonista reflexiona y siente un argumento: “Todo está ordenado, sí, y está ritmado, pero con un orden y un ritmo cuya azarosa y paradójica trama es seguramente inasequible para nosotros” (17). Cerca del fin de la novela el héroe se resuelve a salir por fin a la calle, donde presencia el atropello de una niña inocente. Enloquecido y exasperado, se arroja contra el conductor del vehículo y lo estrangula. De vuelta en casa reconoce la cara del muerto en las fotos del gobernador sin cuya ayuda no habría nacido (393-4):

[e]ntonces fue como si sus ojos muertos iluminaran de repente en la oscuridad y de la oscuridad más profunda ascendiese una luz insoportable, como si el azar y la ironía hicieran aflorar de improviso los términos de la *paradoja brutal* en que todo es posible que consista (393; cursivas mías)

Este final trágico, refuerzo y conclusión de aquel argumento, condensa una rica significación. En primer lugar, revela la presencia, ya desde esta su primera novela en 1989, del Terrorismo, porque la historia remite al caso de Ramón

Baglietto, asesinado por ETA en 1980 por el hombre a quien, siendo éste un niño, había salvado de ser atropellado. La “paradoja brutal” es idéntica, incluso con la intervención de un auto y un atropello. Por otra parte, este final trágico reconceptúa y enriquece el valor del dilema, porque éste había sido formulado en su valor positivo, como un freno contra la violencia, y de cuya necesidad es ejemplo el personaje de Jorge. Ahora se reafirma en un sentido antes sugerido: mantener la tensión del dilema, sin resolución, previene también contra la violencia. Por otro lado, reconfigura igualmente al personaje como carácter crítico, y el deslinde moral que incesantemente realiza entre los “hombres virtuales” y el “hombre moral”, porque es él quien finalmente incurre en una actuación violenta, tras haber dedicado todo su prolijo discurso a enjuiciar a los otros.

Para una mejor comprensión de este final, resulta útil la reflexión teórica que Parker realiza sobre ética y literatura, a partir del pasaje bíblico *Juan 8, I-II*, donde Jesús dice a los fariseos: “Quien esté libre de pecado, que tire la primera piedra”. Dice David Parker: “Any stress on moral ‘difference’ (between my goodness and the Other’s badness) which swallows up a sense of commonness or continuity between us is not ethics per se, it is judgmental ethics” (45). Es decir, y en lo que concierne a *Un mundo exasperado*, una ética crítica e incesantemente enjuiciadora no hace sino abolir la comunidad y continuidad entre el mundo de los hombres virtuales y el mundo moral del hombre dostoyevskiano que monologa. Por otra parte, esta distancia se salva finalmente mediante la solución del dilema, la decisión de actuar violentamente. El mensaje moral, no obstante, es

claro, porque advierte de la peligrosa conversión del «dilema» en «paradoja». El dilema, dispositivo racional y controlable, mantiene un statu quo que, si bien ha de preservarse necesariamente tenso, resulta incruento; mientras que la paradoja es “brutal” no sólo por la violencia sino por el absurdo que le es connatural, cuyo más paradigmático caso y modelo fue el asesinato de Ramón Baglietto. Dilema y paradoja, asimismo, describen una evolución de la razón filosófica a la razón narrativa, cuando una se resuelve en otra y dentro de un avance del libro que ha ido abandonando, paulatinamente, las estructuras argumentativas más explícitas a favor de un ejemplario y, finalmente, de un *caso* moral elocuente.

CAPÍTULO 3

Volver al mundo (2003)

3. 1. Introducción

Volver al mundo ocupa un lugar central en la obra de J. Á. González Sainz, no sólo por su ambiciosa extensión, sino por su afán de totalidad. Ello significa que cualquier aproximación, si quiere realizar un análisis profundo, habrá de condescender necesariamente a la elección de una determinada perspectiva. Este ensayo pone su atención sobre la dimensión moral de la novela, en relación con el terrorismo. La interpretación que este capítulo defiende se fundamenta sobre la idea de que *Volver al mundo* alberga una ética inscrita en su propia contextura narrativa, que le permite una reflexión moral acerca de la naturaleza humana en general, y más en particular, acerca de la violencia terrorista. Para ello, el novelista cuenta con elementos propios de un texto narrativo: la narración, la secuencia de acontecimientos, el espacio, los personajes y el relato. Todos juntos configuran una ética que reflexiona acerca de la violencia terrorista por medio de la expresión narrativa.

En el capítulo se ofrece, en primer lugar, una reseña de los estudios que se han ocupado de *Volver al mundo* (2003), esto es, el estado crítico de la cuestión. En segundo lugar, se propone una interpretación de la relación entre el tema del terrorismo y el mundo de ficción que elabora el autor, a partir de la historia y la estructura de la novela. En el apartado siguiente, se fundamenta teóricamente el concepto de *ética narrativa*, con un énfasis particular: hay que distinguir entre las

narraciones morales y una narración ética; es decir, entre aquellos relatos que exclusivamente contienen o tratan sobre valores y aquéllos otros cuya factura funciona como discurso reflexivo de tipo ético. González Sainz destaca en la narrativa española actual en virtud de su elección de esta segunda opción, la codificación literaria del mensaje moral, integrado en el discurso ético. Y en esta elección, precisamente, consiste su compromiso como novelista, porque considera que semejante estética le permite ahondar en los cimientos imperecederos del sistema moral del hombre. Zachary Newton proporciona un aparato teórico a partir del cual desarrollar este punto: la ética narrativa como discurso híbrido que se desarrolla en los elementos de la narración. Los siguientes apartados del capítulo estudian esta idea en *Volver al mundo* en la narración, la secuencia de acontecimientos, el espacio, los personajes y el relato. La narración se estudia en función de dos de sus personajes, que son los responsables de narrar la práctica totalidad del relato. En el segundo elemento, la secuencia de los hechos, se hace una interpretación del valor moral que una sucesión tiene frente a otras ordenaciones. A continuación, se realiza un análisis del papel del espacio narrativo, porque la naturaleza del Valle, donde transcurre la acción, dota de una ley de conducta cuya infracción lleva a la intemperie moral, en donde acechan las formas e ideas de la violencia terrorista. Los personajes, en cuarto lugar, tienen importancia porque cada uno de los amigos que protagonizan la historia de *Volver al mundo* vehicula una idea acerca de la trayectoria moral de la violencia, para cuya argumentación se acudirá a la teoría de Phelan acerca de los tres aspectos del personaje literario. Finalmente, se estudia el valor del relato, último elemento en

la constitución una *ética narrativa*, porque los dos personajes narradores ofrecen con sus relatos sendas versiones de una misma historia, de cuya interrelación surge una lección moral. En el último apartado, se aborda el tema del terrorismo en *Volver al mundo*, sus referentes históricos, la ideología y sus implicaciones morales. Las claves objetivas del terrorismo se conectan con el sentido de la novela aquí defendido, no único pero sí coherente con la complejidad significativa del texto: la violencia terrorista surge del abandono del sistema moral incardinado en la naturaleza, un código eterno que acaba por prevalecer.

3. 2. Historia, estructura y sentido

Volver al mundo cuenta la historia de un grupo de amigos, Miguel, Ruiz de Pablo, Gregorio y Julio, que nacen y se crían juntos en un valle del norte de Soria. Llegada la juventud, en los años setenta del siglo XX, y bajo el liderazgo de uno de ellos, Ruiz de Pablo, se dejan fascinar por ideologías revolucionarias de corte anarquista. Con el tiempo, su oposición al sistema dictatorial del régimen franquista se torna violenta y forman un grupo terrorista pequeño e independiente. Son autores de pequeñas acciones, como la repartición de propaganda, hasta que se ven involucrados en el asesinato de un infiltrado, en el entorno majestuoso de la naturaleza del Valle. Tras este hecho, Miguel abandona el grupo y emigra a Europa, donde se consagra a su profesión de reportero; Gregorio, que se cree autor de la muerte de aquel hombre, se adentra en un proceso de metamorfosis que lo lleva a convertirse en un montaraz fascinante y monstruoso; Julio, por su parte, permanece un tiempo más en la Organización, hasta que se ve incapaz de

ejecutar en solitario el asesinato de un viejo coronel y cae en desgracia; Ruiz de Pablo, finalmente, persiste en sus ideas y acaba integrándose en la organización terrorista de mayor tamaño, cuyo perfil se asemeja al de ETA, bajo la apariencia de un intelectual severo.

Tras el arrepentimiento de Julio, éste, Miguel y Gregorio emigran a París, donde permanecen un tiempo juntos, y más tarde se dispersan. Julio y Gregorio regresan al Valle, pero Miguel se entrega a una vida errática y desarraigada, aunque guarda el referente afectivo de su Valle natal. Pasados muchos años, Julio descubre que no fue Gregorio quien asesinó al infiltrado sino el péfido Ruiz de Pablo, y así se lo cuenta a Miguel. Éste regresa al Valle, esta vez con la firme intención de ajustar cuentas con Ruiz de Pablo. En circunstancias que no se aclaran hasta el final, Miguel muere asesinado. Una antigua novia suya, Bertha, austriaca, viaja al Valle para asistir a su entierro y allí escucha, en el espacio de los días en torno al entierro de Miguel, los testimonios de Julio y Anastasio, amigos de la infancia de aquel, que le relatan no sólo la vida de Miguel, su implicación en la violencia y el grupo que formaron, sino la vida del Valle, las costumbres de sus habitantes y el valor portentoso de la naturaleza que los rodea. Este relato, que Bertha escucha, constituye la práctica totalidad de la novela de J. Á. González Sainz.

La historia, así esquemáticamente resumida, adopta la forma de un relato extenso, que es a la vez conversación, recuerdo, confesión e indagación. La novela se estructura en tres partes: la primera y la tercera corresponden a las conversaciones que Bertha mantiene con Anastasio, viejo amigo de los cuatro,

quien sin embargo nunca abandonó el Valle y que mantuvo hasta el final buena amistad con Miguel; mientras que en la segunda, parte central del libro, se halla la conversación de Bertha con Julio, miembro de la Organización y conocedor, por tanto, de un costado de Miguel que Anastasio desconoce, porque siempre se mantuvo al margen de la violencia. La novela, en segundo lugar, es recuerdo, porque cada uno de los dos narradores—además de Bertha y algún otro personaje, incluido un esporádico narrador omnisciente—recupera la vida de toda una generación en los últimos cuarenta años, y esta recuperación es obra de la palabra. En tercer lugar, el relato es confesión, confesión de Julio, que narra a su interlocutora el proceso de inmersión en la violencia de los cuatro y su propia participación. Y en fin, la novela es indagación,⁵⁷ porque Bertha acude al Valle no sólo con el propósito de despedirse de su amante, sino con el afán aún más intenso e íntimo de conocer el lado de Miguel que siempre se le hurtó, porque él no lo desveló, y que estaba vinculado con el Valle. Averiguar las circunstancias de su muerte, que los lectores conocemos al mismo tiempo que ella, es conocer la culminación natural del abandono de Miguel de un sistema de valores ancestral y su sustitución por todo un aparato de ideologías radicales.

La complejidad de la novela la han señalado la mayor parte de los críticos cuyos estudios se reseñarán en el siguiente apartado. Es una novela irreductible, difícil de adscribir a un único subgénero novelesco. No es solo novela policíaca,

⁵⁷ Este aspecto, la indagación o el intento de aclaración de un enigma forma parte del relato criminal y, de hecho, permite realizar una subdivisión en este subgénero. José R Valles Calatrava propone el nombre de “«[n]ovela criminal» para aludir a la modalidad narrativa tradicionalmente conocida como «novela policíaca» (...) «Novela enigma» y «novela negra» serían los términos utilizados para referirse a las dos tendencias principales de la misma” (22).

aunque contenga un crimen cuyo autor no se revela hasta el final, y un proceso de investigación.⁵⁸ No es tampoco solo una novela del desencanto, aunque sus personajes sí lo experimenten, en el contexto propicio de los últimos años de la dictadura franquista y la transición. Ni tan sólo una novela de formación o *Bildungsroman*, pues ello explicaría únicamente la maduración de los cuatro jóvenes, la trascendencia de cuya experiencia queda relativizada por el sentido último de la novela.⁵⁹ Y tampoco se trata, exclusivamente, de una novela de terrorismo, porque la elaboración del universo es tan cabal que la violencia es sólo un episodio que acaba engullido por la eternidad del Valle.

Advertida esta heterogeneidad, sí es posible determinar un sentido para la novela, que gira en torno a un eje: el de la implicación de los cuatro amigos en un delirio moral que los aboca al atolladero de la violencia terrorista. En torno a este eje el autor va trenzando los mimbres de un mundo coherente, el del Valle, sustancialmente superior a aquel que los cuatro jóvenes habrían querido erigir de la nada, sobre los escombros del que, inútilmente, pretendieron demoler. La

⁵⁸ Valles Caltrava, en *La novela criminal española*, dice que el subgénero se caracteriza por: “a) presentar como tema principal el hecho(s) delictivo(s) y/o la investigación que genera; b) acumular, en consecuencia, en el campo de la acción, una mayoría de acontecimientos—o función(es)—referidos a tal(es) crímenes y/o la correspondiente investigación; c) disponer, en el terreno del entramado funcional o actancial, un enfrentamiento u oposición entre dos elementos antagónicos, crimen y justicia (o desorden/orden, delito/ley), y los personajes, también contrapuestos, que los encarnan, de criminal (sea ocasional o permanente), e investigador (sea público o privado (actúe lógica o dinámicamente))” (31).

⁵⁹ El retrato crítico de este grupo de jóvenes contrasta vivamente con el que realiza la llamada Generación X en los noventa, que exalta el nihilismo de una generación frente a la sociedad: “Su interés temático se centró en la representación de la conducta de los entonces jóvenes adolescentes, sus salidas nocturnas en las grandes ciudades, el uso y abuso de drogas, del sexo, del alcohol y de la música rock” (Gullón, “La novela neorrealista”). Véase Christine Henseler and Randolph D. Pope y Luis Mancha, *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España*.

misma estructura de la novela reproduce esta jerarquía moral. Por medio de un discurso ondulante, el relato provee dos versiones de un mismo tiempo, que asimismo son dos versiones de la realidad: la versión de Anastasio y la versión de Julio. El primero representa la versión mítica de la realidad, de naturaleza más ontológica y metafísica. En sus dos partes, la primera y la tercera, este narrador elabora para su interlocutora todo el universo del Valle, sus leyes, sus símbolos, su topografía, su valor, su Historia.⁶⁰ Y narra, finalmente, el hecho violento de la muerte de Miguel. Pero entre la primera y la segunda parte, es Julio quien habla y proporciona a Bertha la versión contingente e ideológica de la realidad y, en particular, de la intrahistoria de los cuatro personajes, su participación en la violencia y las claves del asesinato de Miguel, claves que no conoce Anastasio. El relato de Julio queda interpolado en el relato de Anastasio como la violencia terrorista queda sumida en el devenir eterno de la vida del Valle, que tan bien Anastasio representa. Ello no supone una banalización de la violencia terrorista, sino la declaración narrativa de una superioridad moral, que el narrador condensa en lo que constituye la auténtica lección de la novela:

[m]ientras odiamos y ambicionamos y nos debatimos haciendo tantas veces la peor de las sangres, está atardeciendo siempre, estamos viviendo y yéndonos cada rato por lo tanto de un mundo al que ya un día no podremos volver más que para captar (...) la luz de las cosas que se desvanecen. (632)

⁶⁰ La creación del espacio mítico del Valle, sobre el cual fundar todo un universo, procede de Juan Benet y su Región, y esta a su vez del condado de Yoknapatawpa, de William Faulkner. Sobre el influjo del novelista norteamericano en España, véase el estudio de Maria Elena Bravo.

Volver al mundo, por tanto, realiza dos labores a un tiempo: erige un universo literario al modo benetiano, lo cual, más que una labor de sucesión narrativa es una obra de construcción; y por otro lado narra, dentro de la vida del Valle, la experiencia de un grupo de jóvenes que lo abandonan y se embarcan en una aventura nihilista y destructiva, pronto cancelada por el arrepentimiento y el desengaño. En la dialéctica de estos dos discursos—el testimonial o realista y el más mítico o simbólico—se origina el sentido que este ensayo defiende: la supremacía de la dimensión ontológica y metafísica de la naturaleza del Valle, sobre la contingencia de la violencia terrorista.

3. 3. Estado crítico de la cuestión

Sobre *Volver al mundo* (2003) versan la mayor parte de los artículos académicos que se le han dedicado a J. Á. González Sainz. Suscitó, además, un buen número de reseñas en prensa.⁶¹ La novela fue presentada en la Real Academia Sevillana de las Buenas Letras el mismo año de su publicación, en cuyo boletín aparecieron, un año después, los textos de José María Vaz de Soto y Manuel Barrios Casares, que constituyen, por su lucidez y concisión, buenas introducciones a las reflexiones críticas que ha originado. El primero señala que la “novela se plantea como una indagación y concluye como un desengaño” (302): la indagación que realiza Bertha, la novia de Miguel, por medio de dilatadas

⁶¹ Han publicado reseñas de la novela Luisa Chierichietti, Jordi Gracia, Luis Danie Izpizua, Luis Toro Luque, Claudio Magris, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Ana Rodríguez-Fischer, Santos Sanz Villanueva, Ricardo Senabre, Ernesto Ayala-Dip, Stefano Balarin, Rebeca Martín, Julio Izquierdo, Vicente Luis Mora, Santos Sanz Villanueva, Stefano Ballarin, y Julián Jiménez Heffernan.

conversaciones con quienes fueron sus amigos; y “el desengaño de los sueños utópicos” (302) lo experimentan los cuatro amigos. Vaz de Soto subraya la importancia de la dimensión política e ideológica de la novela: “[l]os personajes son jóvenes anarquistas de los primeros años setenta” (303). No obstante este marco generacional, para el crítico la novela rehúye la precisión por tratarse más bien de lo que Sobejano llamaba una ‘novela poema’, en que “[l]as connotaciones más o menos simbólicas van creciendo y trenzándose” (301), a diferencia de las llamadas novelas testimonio.

Por su parte, Barrios, en su presentación del libro, adopta una perspectiva filosófica, desde la cual se fija en la carga de pensamiento que alberga la novela, frente a la tendencia extendida de una literatura más banal: “[s]u segunda novela [*Volver al mundo*] nos devuelve así la oportunidad de hallar en la creación literaria un espacio singular donde experimentar el mundo como pregunta, sumando al placer de la lectura el acicate de la reflexión” (308). Señala, además, una conexión relevante, al decir que “[l]a tarea del escritor no se asume aquí de forma frívola y descomprometida” (309). De este modo, identifica pensamiento y compromiso. La novela, siempre dentro de esta función reflexiva, se interroga acerca de la propia misión de la literatura en general y de la narrativa en particular, de modo que *Volver al mundo*:

[s]e propone contar cómo se vuelve al mundo después de haberse ido de él y, al mismo tiempo, realizar esa vuelta al mundo al contarla, hacerla real al narrar; hacer que el propio lector pase por

esa experiencia de intento de imposible recuperación de una existencia perdida. (310)

De manera que hay dos planos, en uno de los cuales se inscribe una lectura metaficcional, y otro, en que se desarrolla el argumento en forma casi de *thriller*, aunque con un ritmo tan moroso y dilatado que constituye más que una indagación detectivesca al uso “una exploración sobre la condición humana en la era del desencanto del mundo” (311). Y es que la novela, para Barrios, es asimismo toda una interpretación del mundo, en el contexto de pensamiento que arranca de finales del XIX y llega a la posmodernidad: “[e]s posible narrar el abismo, seguir relatando tras la caída de los grandes relatos, ingeniando sentidos precarios, humildes, en medio del caosmos universal” (312). Por otra parte, advierte la vinculación de la novela con las grandes obras de la construcción y formación de la personalidad, *Bildungsroman*, en particular con *Hyperion*, de Hölderlin, si bien lastrada por la imposibilidad del retorno y el desencanto: “[a]quí no hay regreso triunfante, el protagonista ha muerto y lo que de él nos transmiten unas voces plurales nunca llega a recolectarse en un único sentido” (313-4). Por tanto, la reflexión acerca de imposibilidad del retorno queda expresada, señala Barrios (314), mediante la arquitectura de una novela sólo en apariencia pedagógica, de la que se desprende “[e]l imperativo moral (...) de volver a narrar, de volver a enhebrar de un modo inédito las palabras y las cosas” (314). Idénticas ideas del desencanto, de los mensajes inscritos en la forma (también en clave ética), o la influencia de Hölderlin en particular serán tratados por otros autores.

Entre los ensayos de mayor enjundia, destaca el de Julio Jiménez Heffernan, que estudió *Volver al mundo* junto a otras dos novelas contemporáneas, *La cuadratura del círculo* (1999), de Álvaro Pombo, y *Momentos decisivos* (2000), de Félix de Azúa, en “Tierra: terror: error: crónicas del heroísmo errado”, en donde el crítico establece desde el principio la relación entre la tierra y el Terrorismo:

Uno de los problemas más apremiantes de la reciente historia de España es sin duda el problema del terrorismo. Y el terrorismo, en España, hoy, dejando a un lado matices de enajenación ideológica, sólo persigue un fin: la autonomía de la tierra. La legitimidad de dicha persecución se expresa en clave de *nostos*, literalmente vuelta a la patria. (175)

La tierra ejerce una atracción inevitable en las “novelas de heroísmo errado” (Heffernan 179). Las tres novelas que estudia tuvieron precursores en la narrativa española contemporánea: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet o Ana María Matute (Heffernan 187), y pueden también contextualizarse en la evolución de la narrativa desde el siglo XIX: “La novela de terrorismo permite una salida al estancamiento narrativo de la novela decimonónica” (199). Pero en las relaciones que el terror entabla hay otro polo inexcusable, no sólo en *Volver al mundo*, sino también en *Ojos que no ven*: el lenguaje, pues el primer terrorismo es inicialmente verbal (210). No obstante, la situación del héroe protagonista de la novela, Miguel, es muy precaria, porque se hace consciente al mismo tiempo del engaño retórico de las ideologías que lo persuadieron a marchar del valle así como “[d]e

la falsedad del arraigo rural, pues sus gentes estaban apresadas en la levitación desarraigada del rumor” (212). Esta dirección interpretativa es importante porque explica la vanidad el retorno, el descubrimiento de cuya imposibilidad aboca al héroe al desarraigo: “Un desarraigo, por lo demás, inicialmente impuesto ante la imposibilidad de habitar la tierra, su mundo, tomada por la habladuría” (211). Heffernan, en efecto, hace énfasis sobre el retorno de Miguel, cuya vuelta al mundo no es total (215), porque, entre otras cosas, no regresa al punto de origen, ya desaparecido (216). Y es que, de este camino de vuelta, además, irradia parte de la densidad de la novela, muy superior a la de *Un mundo exasperado*: “[G]onzález Sainz, instalado desde el comienzo en el sujeto banal y abatido de Azúa (el idiota, el humillado), alcanza, en su reactivación conflictiva de la narrativa benetiana, una cota de conciencia rara vez barruntada en la reciente narrativa española” (217).

Antonio Candau incluye en su estudio de *Volver al mundo* un repaso de la novela de González Sainz, a partir de las conexiones con Juan Benet, y en particular con *Volverás a Región*, algunas de cuyas similitudes señala:

[s]u ambición y parsimonia narrativa y la atención a lo geográfico-geológico (...) Numa, el enigmático “hombre salvaje” de *Volverás a Región* está, quizás, recordado en la personalidad adoptada por Gregorio en *Volver al mundo*, el montaraz y mítico Biércoles.
(145)

Candau hace la enumeración de sus rasgos más ostensibles (161) y se centra en su ubicación genealógica en el contexto de la narrativa española de la segunda mitad

del siglo XX: “Desde hace unos años, en la generación de G. Sainz y otras coetáneas, se aprecia la tendencia a narrar (...) la investigación y redacción de episodios puntuales de la historia española. Se pasa del personaje que intenta corregir la historia al personaje que rastrea la historia acontecida (...)” (160). Y añade: “La aclaración del enigma histórico puntual permite plantear (...) posicionamientos éticos más o menos marcados” (161). Pues bien, esta idea resulta clave porque permite subrayar la relación causal entre el interés por la historia y la dimensión ética. La búsqueda de las verdaderas circunstancias que rodearon la muerte de Miguel por parte de Bertha, en sus largas conversaciones con los habitantes del Valle, fuerza la asunción de una postura ética frente a los acontecimientos.

La relevancia de la Historia en la novela de González Sainz también la señala Palmar Álvarez-Blanco, quien tampoco puede obviar las conexiones que surgen por un lado con la idea del retorno y por otro con la ética. En su artículo estudia una serie de novelas del desencanto, la desesperanza de cuyos personajes se origina en circunstancias históricas y sociales muy concretas de España

[u]na tendencia narrativa que llamo contra-nostalgia y forense y cuya escritura resulta del examen de conciencia que hace el personaje recién desperezado de un nostálgico letargo temporal. En principio, el objeto de su narración puede parecer trivial, sin embargo cobra un sentido profundo al contextualizar su aparición en el marco de una España posdictatorial que es al mismo tiempo posmoderna, y al considerar como referente de estos personajes a

los españoles nacidos a partir de la década de los sesenta del siglo
XX. (“Instrucciones” 28)

Los personajes de estas novelas, Julio de *Volver al mundo* incluido, se hallan atrapados entre un “[o]rden tradicional desmantelado y un paradigma posmoderno habitado por nuevos narcisos” (“Instrucciones” 31). Como Heffernan, Álvarez-Blanco hace énfasis sobre el desamparo de unos personajes que han perdido los anclajes de uno y otro lado: “Se trata, a fin de cuentas, de una narrativa neo-existencial” (“Instrucciones” 35). Los personajes buscan soluciones, una de las cuales es la “actitud vital contra-nostálgica” (“Instrucciones” 33) en la que interviene, otra vez, el retorno:

A su llegada ya no es el mismo, para bien o para mal; será incapaz de ver el mundo igual que antes de partir. Ahora sabe lo que antes ignoraba o trataba de evitar, por eso su escritura adquiere un sentido ético. (“Instrucciones” 33)

Es decir, que el sentido ético se imprime en la mirada de quien regresa en virtud de lo que trae aprendido tras su viaje. Una mirada juiciosa que informa la narración y que permea éticamente el discurso. Hay, en el fondo, una cierta estructura de *Bildungsroman*, cuyo protagonista ansió crecer al marchar pero cuya maduración sólo habrá de completarse al retorno, cuando se enfrente críticamente con el sistema moral por el cual abandonó sus raíces.

A una conclusión semejante llega Santos Sanz Villanueva cuando analiza esta novela en el conjunto de la obra de González Sainz: “[l]a refutación del mundo exasperado da paso a una vuelta al mundo; la crítica nihilista encuentra

una salida en la reafirmación de un orden de valores” (“Tres” 16). Este orden de valores fue aquel inicialmente repudiado a favor de aquel otro por el cual los personajes de *Volver al mundo* abandonaron el valle y desembocaron en el desarraigo. Tal como también señalaba Álvarez-Blanco, la radicalidad de semejante mudanza ética acarrea un coste, en forma de desamparo o de vacío: “[t]oda utopía está condenada al fracaso y produce un vacío colosal” (“Tres” 17). La utopía, por tanto, tiene un papel motor en la historia, porque es responsable de la radical remoción de los valores prístinos, en busca de los cuales se vuelve al mundo, a la naturaleza del valle, cuyo contacto “[b]rinda una vida primitiva, natural, libre de quimeras; depurada de malsanas ambiciones y egoísmos” (“Tres” 17). Una lectura global de la obra le permite al crítico advertir la presencia de nuevo del llamado hombre moral, que había protagonizado *Un mundo exasperado*: “Tenemos (...) la reinserción o rehabilitación, dolorosa, agónica, del hombre moral en un marco funcional, el de esa naturaleza poderosa” (“Tres” 20). Por otra parte, señala el crítico que la novela, cuya madurez creativa realza, descansa sobre un doble equilibrio “[e]ntre lo especulativo y lo novelesco” (“Tres” 16) y entre “[l]o individual y lo colectivo” (“Tres” 18). Es decir, se trata de una obra difícilmente reducible al análisis porque, si bien no deja de inspirarle reservas, Sanz Villanueva reconoce la “[p]lenitud conceptual y creativa de la obra” (“Tres” 22). En este sentido, advierte la interrogación esencial inscrita en la novela, “[u]na conjetura personal sobre la vida y el presente” (“Tres” 22). Así, la obra se vincula, por un lado, con la “[g]ran novela culta del simbolismo” (“Tres” 22), y, por otro, en clave generacional, con las experiencias de aquellos que

corrieron la travesía desde las inquietudes revolucionarias y antifranquistas hasta el desengaño.

Esta doble vinculación, generacional y estética, ayuda a definir su posición dentro del campo—en términos de Bourdieu—de la narrativa española contemporánea. Porque, en efecto, *Volver al mundo* se relaciona con aquellas novelas que para José Ramón González García ponen el énfasis sobre la creación (*poesis*) más que sobre la alusión (*deixis*) (“*Poiesis*” 25), al modo de Benet; y si “[r]efleja una experiencia en parte generacional, es sólo una disculpa para plantear una serie de cuestiones de fondo que atañen al papel del hombre en sociedad” (“*Poiesis*” 27). No obstante, podría matizarse que más que una disculpa se trata de un trasfondo necesario sobre cuyos acontecimientos, decisiones, aspiraciones e ideas políticas y sociales quepa reflexionar éticamente, dada ahora la distancia crítica, en la carne de unos personajes moralmente enjuiciados. Porque la novela es muy crítica con aquellos elementos que cautivaron las conciencias maleables de los jóvenes, como señala este crítico: el lenguaje y los mundos vicarios que éstas crean (“*Poiesis*” 28-30). Este retorno *crítico*—sobre todo con el destino del viaje del que se regresa, pero también con el origen—busca, en consecuencia, una reconciliación, aunque sea sólo parcial: “Julio y Miguel terminan por reconciliarse a medias con el mundo, reconociendo el valor de lo creado y el papel subsidiario de la palabra” (“*Poiesis*” 32). Pues la novela tiene mucho de especulación, como señalaba Sanz Villanueva, acerca no sólo del lenguaje, sino del deseo sin objeto (“*Poiesis*” 31) y la naturaleza (“*Poiesis*” 32), uno de los pocos elementos que se muestran enteramente positivos. Lo novelesco, por su

lado, con lo que guarda acertado equilibrio, tiende también, mediante la densidad del simbolismo, a trascender los acontecimientos: “[m]ediante una estrategia discursiva muy meditada, el autor logra universalizar lo concreto y abre la novela a una nueva dimensión significativa en la que la historia se lee como una trama intemporal” (“*Poiesis*” 34). Y es que, como advierte el crítico y en ello coincide con Sanz Villanueva, la novela se resiste a su reducción a un mensaje unívoco que funcione a modo de respuesta. Antes al contrario, formula interrogaciones no sólo bajo su cobertura especulativa sino igualmente novelesca:

La prolongada reflexión ética y moral que recorre la novela desde el principio hasta el final delimita un universo complejo, en la que nadie encuentra soluciones simples, porque éstas son sólo fabulaciones del deseo (...) detrás del espejismo no espera ninguna certeza. (“*Poiesis*” 32)

Ejemplo de la imposibilidad de hallar soluciones simples en la novela lo da el mismo crítico en “La nostalgia del lugar en *Volver al mundo*, de J. Á. González Sainz”. Parte del concepto antropológico de “no lugar” que Marc Augé desarrolló en *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. La idea es que la posmodernidad ha producido espacios dinámicamente opuestos a los lugares antropológicos, es decir, aquellos espacios que fijaban la identidad de los individuos en clave histórica, geométrica, simbólica e incluso lingüística: “*Volver al mundo* revela (...) la imposibilidad de recuperar el lugar antropológico” (19). Según un recurso dialéctico habitual en González Sainz, dos personajes de la novela, Anastasio y Miguel, representan

respectivamente la tensión entre los lugares y los no lugares. Para el segundo, que marcha del Valle, “El desplazamiento inicial supone abrirse a la experiencia de los no lugares que, en un juego de ironía trágica, acaban por resultar un espacio inhóspito e inhabitable” (19). De ahí la llamada nostalgia de Miguel por el lugar del Valle cuya condición y naturaleza preserva fijas las identidades de quienes en él se cobijan de la intemperie posmoderna. No obstante, y como ocurre siempre en la ficción de González Sainz, hay que recelar de conclusiones unívocas, porque “[l]ugares y no lugares son siempre espacios híbridos, que se ofrecen imbricados y en cuya negociación se constituye una identidad que es más un proceso que una esencia” (19). La conclusión es descorazonadora, porque, como señalaba Heffernan, regresar al mundo se torna imposible a no ser que se haga por medio del consuelo de las palabras: “[p]ara conjurar el vértigo del vacío no cabe imaginar otra solución que la palabra convertida al menos en refugio temporal, que bien podríamos imaginar como el lugar verbal en el que albergarse de la intemperie” (19).

Germán Garrido Miñambres estudia la novela de González Sainz desde el punto de vista de la influencia de Hölderlin. Advierte cómo el novelista adapta el mensaje del poeta alemán al contexto del desencanto político que siguió a la caída del régimen franquista en los primeros años de la transición. Por otra parte, señala cómo el novelista reflexiona sobre la manipulación de los discursos que se esconde tras las ideologías radicales, y cómo *Volver al mundo*, precisamente, constituye una réplica cabal a dicha mistificación. En particular, presta atención al

modo en que Ruiz de Pablo tergiversa el mensaje del poeta como un arma de proselitismo:

Si, según Hölderlin, el hombre nuevo debía sobreponerse a las bajas pasiones y el comportamiento licencioso para ingresar en el panteón de los héroes, para Ruiz de Pablo se trata más bien de suprimir los residuos éticos y los prejuicios morales que pudieran restarle determinación. De este modo, Ruiz de Pablo tuerce el sentido de las palabras de Hölderlin hasta desvirtuarlo por completo, pues donde uno clamaba por la acentuación de los postulados morales, el otro exhorta a su definitiva liquidación como el legado de un tiempo fenecido. (180)

Es decir, que hay una doble consecuencia moral señalada: primero, la falsificación de un sentido original—el de Hölderlin—, y, segundo, el empleo del lenguaje con fines perversos. Esta última alude a la ética del lenguaje que, se halla inscrita no sólo en esta novela, sino en toda la obra de González Sainz, y muy especialmente en *Ojos que no ven*, como se verá en el capítulo 4. Garrido, en su línea de rastreo de la influencia del poeta, acaso se exceda en lo que concierne al paisaje (176), pues en este punto no ha de olvidarse a Benet, pero acierta al señalar la relación con *Hiperión* en el ciclo que recorren sus personajes, una “órbita excéntrica”:

[e]n primer lugar, una infancia de plácida fusión con el entorno inmediato; a continuación una juventud en la que, al feliz descubrimiento de la libertad, sigue la expulsión a una intemperie

de soledad y desconcierto; y, por último, una madurez marcada por un vano intento de recuperar el estado de armonía original. (184)

El problema es ya que el ciclo no se completa satisfactoriamente en la naturaleza, porque ésta se muestra remisa a desvelar su significado, y se ve obligado a prolongarse en la novela misma, por cuya causa se convierte en “permanente e inagotable forma de indagación” (185), de modo que se subraya el “valor epistemológico del texto literario” (186).

3. 4. Ética narrativa en *Volver al mundo*

En la complejidad de sus dimensiones, la novela de González Sainz alberga una *ética narrativa*, a saber: una personal reflexión moral acerca del mundo y en particular acerca del terrorismo por medio de los elementos propios de la narración literaria. La *ética narrativa* es un tipo de discurso mixto, la definición de cuyos constituyentes, *ética* y *narrativa*, ha de aclararse. En primer lugar, se toma aquí por *ética* el tipo de discurso que reflexiona en clave teórica sobre la preferencia de unos valores morales sobre otros, de unas actuaciones sobre otras. Sin embargo, hay que distinguir entre la *ética* como tipo de discurso y las *éticas* particulares, o tomas de posición de cada autor sobre la moral, formuladas, eso sí, teóricamente. Y en segundo lugar, se toma aquí por *narrativa* el tipo de relato de ficción resultante de la acción de narrar, tal como la define José María Pozuelo Yvancos:

Narrar es administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración pura, descripción), realizar en suma

un argumento entendido como la composición artística e intencionada de un discurso sobre las cosas. Ese discurso es la acción de decir, que en el relato es narrar. (240)

La *ética narrativa* es la codificación de una reflexión de naturaleza moral en elementos propios de la narración. Esta codificación le permite a González Sainz una reflexión sobre cuestiones morales de naturaleza general y sobre el terrorismo en particular. A continuación, se propugna la existencia de tal discurso mixto, vigoroso armazón de un tipo de novela que practica González Sainz. En los siguientes apartados, se precisa la forma particular de este discurso en *Volver al mundo*, es decir, la *ética narrativa* de esta novela.

Zachary Newton, en su libro *Narrative Ethics*, formula su teoría de una ética narrativa. Para empezar, admite que la relación entre estos dos discursos, ética y narrativa, puede ser entendida en dos sentidos: “[o]n the one hand, as attributing to narrative discourse some kind of ethical status, and on the other, as referring to the way ethical discourse often depends on narrative structures” (8). Sobre la base de esta mutua relación, es el primer sentido el que interesa aquí. Newton, en referencia al modelo triádico de Genette, narración / historia / relato⁶²—y aún admitiendo que son estadios indisociables—, privilegia el primero, el acto productor: “[s]ince I believe that this act initiates responsibilities alongside forms, it receives far greater attention here than Genette or other

⁶² Así los define Gérard Genette: “[I]lamar *historia* al significado o contenido narrativo (...), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (*Figuras* 83).

narratologists have allowed” (9). Para delimitar su enfoque, describe la perspectiva tradicional que la crítica ha adoptado a la hora de relacionar Ética y narrativa:

[o]ne speaks of ethics as a «defining property of the novel» in terms of «authorial responsibility» or of literary characters’ «moral imagination», or of the «exemplariness» of theme and topic; narrative form functions as a vehicle form substantive ethical content. (9)

Se trata de una perspectiva que, en opinión de Newton, se limita a conectar la forma y el contenido (9). Sin embargo, su perspectiva parte de la ética de Levinas, que se basa en la responsabilidad que contraemos con el otro, es decir, un problema de intersubjetividad y encuentro, que la prosa de ficción refleja perfectamente: “[n]arrative situations create an immediacy and force, framing relations of provocation, call and response that bind narrator and listener, author and character, or reader and text (...). In this sense, prose fiction translates the interactive problematic of ethics into literary forms” (13). Según esta perspectiva, la conexión entre ética y narrativa es de tipo pragmático, más interactiva que normativa (Newton 13). Así, tiene sentido que Newton concentre su atención sobre el estadio inicial del proceso narrativo, el acto narrativo o narración, porque es en este elemento donde se reproducen fenómenos de encuentro e intersubjetividad. A partir de este planteamiento, el autor formula su propia tríada, que consiste en una expansión del primero de los estadios de Genette, la narración:

(1) a narrational ethics (in this case, signifying the exigent conditions and consequences of the narrative act itself); (2) a representational ethics (the costs incurred in fictionalizing oneself or others by exchanging “person” for “character”); and (3) a hermeneutic ethics (the ethico-critical accountability).⁶³ (18)

Véase que, en efecto, los tres elementos se circunscriben al estadio del acto narrativo productor. Para Newton, la prosa de ficción se conecta con la ética en virtud de su capacidad para reproducir fenómenos de encuentro e intersubjetividad, según la concepción levinasiana. El acto narrativo es el que mejor refleja esta concepción porque se trata de una forma más de encuentro y comunicación con el otro.

Este trabajo propugna la idea de que *Volver al mundo* se vale de la *ética narrativa*, entendida como un discurso híbrido mediante el cual reflexionar sobre cuestiones morales a través de mecanismos literarios. No obstante, esta capacidad, que Newton reserva para el acto narrativo, ha de extenderse a otros elementos del discurso narrativo. En efecto, la narración es imprescindible, porque genera el relato, pero el discurso híbrido no se detiene ahí. Al contrario, reflexiona sobre cuestiones morales por medio de elementos como la secuencia de acontecimientos, el espacio, los personajes y el propio relato. En *Volver al mundo*, González Sainz emplea este discurso para alumbrar su particular *ética narrativa*, es decir, su toma de posición sobre la cuestión moral del terrorismo y la violencia.

⁶³ Hay una parte de los estudios que se ocupan de la relación entre ética y literatura que tiene esta orientación. Véase Booth, “Who is Responsible in Ethical Criticism?”, y Daniel Jeringan, *Literature and Ethics. Questions of Responsibility in Literary Studies*.

Newton dice: “Traditionally, (...) ethics closely informed the novel’s early development as a discourse both accessory (...) and internal (...) to narrative texts” (9). Es decir, hay un tipo de novela cuyo discurso ético es un ingrediente más entre el contenido. En cambio, ha de ensalzarse el valor de *Volver al mundo* porque integra la ética en el conjunto de la realidad narrativa. Mediante su resuelto impulso formal, la novela de González Sainz se ubica dentro de la corriente benetiana. Pero al mismo tiempo, mediante la integración de la reflexión moral en la factura de la novela impugna la exclusividad del derecho que sobre el compromiso se había arrogado el realismo social desde la posguerra, y que la crítica había sancionado. Es más, el compromiso de González Sainz se cifra en la elección de este tipo de fórmula narrativa. Barrios señalaba que *Volver al mundo* se trata más bien de una ‘novela poema’, en términos de Sobejano (301). Sanz Villanueva asimismo la vinculaba con “[l]a gran novela culta del simbolismo” (22). Y González García la ubicaba dentro del contexto de aquellas narraciones que hacían un énfasis mayor sobre la creación de un mundo que sobre la referencia y el testimonio realista (25). Esta adscripción, que podemos resumir bajo la etiqueta de novela benetiana, supone el esfuerzo estético de integrar el mensaje ético en todos los elementos del discurso narrativo, no únicamente como contenido en la historia. Como dice Newton, supone creer en la idea de “[n]arrative as ethics” (11). Semejante voluntad declara el compromiso de González Sainz en dos sentidos. Por una parte, con este tipo de novela por crearla más apta para el hallazgo de valores morales imperecederos.⁶⁴ Por otra parte, con

⁶⁴ Angela Locatelli afirma que, más allá de un mensaje moral expreso, la preocupación por el

un sistema moral no caduco ni transitorio que se opone a la violencia terrorista para cuya expresión cree firmemente en la creación de una trama intemporal.

En *Volver al mundo*, la *ética narrativa* se desarrolla, como digo, en los elementos del discurso narrativo. En el origen de todo este proceso, se hallan Anastasio y Julio, pues son ellos, en su papel de narradores, los responsables de la historia y la forma que ésta asumirá, el relato. Pero, además, dirigen su relato a Bertha, cuyo papel es el de oyente—aunque ocasionalmente se inviertan los roles—y con quien establecerán relaciones de intersubjetividad y encuentro a las que se refiere Newton. En segundo lugar, la novela se permite reflexiones de tipo moral también mediante la secuencia de acontecimientos, el espacio, y los personajes, a través de los cuales la novela reflexiona sobre cuestiones como la pérdida de referentes morales y la búsqueda de la redención, entre muchas otras. Y, por último, la novela emplea la *ética narrativa* también en el relato, porque éste se disocia en dos visiones del mundo—la de Anastasio y la de Julio—cuya correlación arroja una tesis: la supremacía de las leyes eternas del Valle sobre la violencia terrorista. Esta tesis constituye, precisamente, el núcleo de la *ética narrativa* de J. Á. González Sainz, su particular posición sobre el tema del terrorismo.

lenguaje en la literatura representa un valor cultural (20). En el caso de González Sainz, la preocupación por el lenguaje está comprendida en su cultivo de este tipo de novela formalmente rigurosa.

3. 4. 1. La narración

La importancia fundamental de la narración para la relación entre narrativa y ética ya la señalaba Newton, pues de este acto surge el relato. La mayor parte de la crítica ha puesto de relieve el sentido ético del acto de narrar en *Volver al mundo*. Barrios señalaba “[e]l imperativo moral de volver a narrar, de volver a enhebrar de un modo inédito las palabras y las cosas” (314). Álvarez Blanco apuntaba que la escritura adquiere un sentido ético por el hecho de que se realice tras una vuelta consciente y por un narrador que ahora posee un criterio (33) en base al cual realizar un examen de conciencia (28). González García también hablaba de un retorno *crítico*: “Julio y Miguel terminan por reconciliarse a medias con el mundo, reconociendo el valor de lo creado y el papel subsidiario de la palabra” (32), y este retorno, a fin de cuentas, sólo cabe en las palabras (32). Garrido Miñambres, por su parte, cree que al no poder completar la “órbita excéntrica”, el personaje *educando* (a semejanza de *Hyperion*) completa su formación en la indagación que la novela misma realiza (13). Garrido habla entonces del *sentido epistemológico* del texto literario (186), que subsidia una función que debió haberse cumplido en la historia. Todos ellos advierten que gran parte de la reflexión moral de la novela comienza en el acto narrativo.

Los autores de la narración en la novela son Anastasio y Julio, y ambos dirigen sus palabras a Bertha, que se convierte así en narrataria. Entre Anastasio y Bertha, tanto como entre Julio y Bertha se establece una relación que reproduce los tipos de encuentro que señalaba Newton. En los encuentros entre unos y otra se da, por tanto, una relación ética en sentido levinasiano, en virtud de la cual es

posible hablar de la tríada que Newton postula: *narrational ethics*, *representational ethics* y *hermeneutic ethics*. La primera categoría, *narrational ethics*, consiste en “[t]he dialogic system of exchanges at work among tellers, listeners, and witnesses, and the intersubjective responsibilities and claims which follows from the act of storytelling” (Newton 18). Tanto Anastasio como Julio contraen una responsabilidad por el acto mismo de narrarle a Bertha la vida del Valle, los avatares de la generación de jóvenes y la violencia terrorista. Es más, cada uno de ellos se compromete con una versión en la que confía, y a la que confía la resolución del enigma de la muerte de Miguel y la interpretación de un mundo. Bertha, por su parte, oficia de oyente e intercambia con ellos, si bien sólo ocasionalmente, la responsabilidad de la narración, cuando relata su relación con Miguel. Pero además, es Bertha quien inquiere continuamente la verdad y quien demanda ansiosamente de Anastasio y Julio sendos relatos, quien promueve la narración. Es por tanto una responsabilidad compartida entre los tres, y un compromiso común con la búsqueda de la verdad, no sólo de la muerte de Miguel sino de la violencia terrorista. La segunda categoría, *representational ethics*, denota para Newton lo siguiente: “[d]istance that lies between person and character, or character and caricature, the gain, losses, and risks taken up when selves represent or are represented by others” (18). Miguel, muerto trágicamente en la novela y objeto de la indagación de los encuentros de Bertha con los dos narradores, no aparece en *Volver al mundo* sino representado por las palabras de Anastasio y Julio, y también por Bertha, quienes asumen así la responsabilidad de salvar la distancia que media entre Miguel y la imagen que ofrecen de él. Los tres

ofrecen sendas versiones de Miguel con las que se comprometen y que no están sancionadas por ningún narrador omnisciente, pues de la interrelación de las tres, y sobre todo de la versión de Anastasio y Miguel, surge el sentido de la novela. La tercera categoría, *hermeneutic ethics*, atañe al plano de la interpretación y de la crítica: “[t]extual interpretation comprises both private responsibilities incurred in each singular act of reading and public responsibilities that follow from discussing and teaching works of fiction” (19). Si bien la responsabilidad de la crítica no tiene tanta relevancia en este ensayo, atañen a esta categoría las lecturas que la novela de González Sainz suscite, y más aún la entrada de su obra en el debate cultural sobre la violencia terrorista, en especial tras la publicación en 2010 de su siguiente novela, *Ojos que no ven*.

3. 4. 2. La secuencia de acontecimientos, un retorno trunco

Los acontecimientos a que puede reducirse *Volver al mundo* contienen, en sí mismos, importantes repercusiones éticas, porque involucran valores como el bien, el mal, paz, la justicia, la fidelidad a un sistema de vida incorrupto y vagamente idealizado, el respeto, etc. Pero, más allá de los términos absolutos, la *secuencia* en que se suceden funciona como un mensaje ético. Nina Rosenstand, cuya teoría ya se citó para el comentario de *Un mundo exasperado*, señalaba que “[stories] are not just slices of life, but also moral arguments, with premises and conclusions, trying to persuade us to look at things in a different way” (157). Pues bien, si las historias constituyen argumentos morales, ésta cualidad descansa, entre otros aspectos, en la secuencia de acontecimientos que las forman. Es decir,

la ordenación de los hechos funciona como una premisa que conduce a una conclusión moral y en esta ordenación es crucial la relación causa-efecto. En *Volver al mundo* hay dos ordenaciones distintas, la que ofrece Anastasio y la que ofrece Julio. Son, por tanto, dos premisas distintas que arrojarán sendas conclusiones morales.

Vale la pena volver a resumir la historia de la novela: Miguel, Ruiz de Pablo, Gregorio y Julio son un grupo de amigos que se crían juntos en el entorno de una naturaleza casi olímpica. Uno de ellos, Ruiz de Pablo, los persuade de la necesidad de romper con todo y entregarse a la causa revolucionaria, que pronto se transformará en violencia. Tras un período de actividad como grupo terrorista, éste se disuelve y todos, excepto Ruiz de Pablo, abjuran de su fanatismo. Miguel, que vive en Europa central, regresa anualmente al Valle, hasta que en una ocasión, decide ajustar cuentas con su antiguo líder, cuya traición le ha revelado Julio en una carta. En el enfrentamiento, en el que también participa Gregorio, Miguel muere y Ruiz de Pablo resulta malherido. Bertha, una mujer austriaca, antigua novia de Miguel, viaja al Valle en busca de respuestas acerca de la muerte de aquél, ocurrida en su último retorno. Allí conoce por boca de Julio y Anastasio toda esta historia.

En esta sucesión de hechos, es relevante que la historia sea un periplo, esto es, un viaje con retorno, si bien trágico y frustrado, de Miguel. La relación entre la secuencia argumental de ida y vuelta y la dimensión ética de *Volver al mundo* la ha advertido la crítica. Barrios, en su presentación del libro, señala la relación de esta novela con las novelas de formación o *Bildungsroman*, pues todas ellas

incluyen el retorno de quien regresa *educado* (314). Porque, de hecho, Miguel regresa con un propósito, que se transfigura en *misión*: “Volver al mundo, decía, reconciliarse con el mundo, intentar reconciliarse con ellos y también con la tierra y el tiempo y con los dioses” (González Sainz, *Volver* 38). La misión de Miguel no se reduce al regreso, sino a la *reconciliación*, que se erige, por obra de la secuencia de acontecimientos que impiden su realización, en un valor apetecido: *reconciliarse* y, posteriormente, *redimirse*. Álvarez Blanco, también, señalaba que, a su vuelta, el tipo de personaje desencantado “[s]abe lo que antes ignoraba o trataba de evitar, por eso su escritura adquiere un sentido ético” (13). La certidumbre de que, no exactamente en los hechos, sino en su concatenación, se halla la clave, la alberga también Bertha, quien también ansía reconciliarse con la imagen de Miguel: “Por eso quiero saber no sólo lo que ocurrió y cómo ocurrió, sino las causas de todo ello” (González Sainz, *Volver* 69). Es decir, no sólo los hechos sino las relaciones que los encadenaron, y en particular, los motivos, las causas. Y adviértase que lo esencial es conocer la causa del retorno final, porque equivale a conocer la causa de la tragedia.

En efecto, en el retorno al Valle, tan importante es la llegada como el inicio, es decir, la causa de la vuelta, que Bertha ignora. Y este es uno de los elementos que se revelan avanzada la novela, en el curso de su indagación durante sus conversaciones con Julio y Anastasio. Pues si bien es cierto que Miguel retorna periódicamente al Valle, no es sino el último regreso el que ostenta relevancia moral, porque entonces tratará de alcanzar la redención en su enfrentamiento con Ruiz de Pablo, es decir, tratará de culminar su experiencia de

formación cerrando su periplo. En sus anteriores retornos lo habían impulsado deseos de reconectarse con su origen, con la naturaleza y todos aquellos valores—permanencia, esencialidad, solidez—que en su vida actual le quedaban muy lejos. Pero ahora es distinto: Miguel regresa con el motivo meditado de pedir o ajustar cuentas a Ruiz de Pablo, una vez conocida la traición de éste, pues hizo creer a Gregorio que había asesinado al infiltrado, cuando en realidad fue de su arma y no de la que portaba Gregorio de donde salieron las balas. Esta información la obtuvo Julio y se la transmitió a Miguel, y, más tarde, a Bertha. Julio le ofrece, así, su propia versión del retorno de Miguel, una causa originada en la traición dentro del grupo terrorista y explicable mediante el conocimiento de unas experiencias y una realidad ideológica y generacional:

En cuanto tuve las pruebas de balística, la confirmación empírica de lo que en realidad habíamos pensado siempre (...) me faltó tiempo para escribirle a Miguel, que acababa de volver de un viaje como reportero de Belgrado y darle la noticia; y esa carta (...) fue la que generó luego todo y abrió la caja de Pandora. (469).

Pero junto esta versión exacta y fidedigna del regreso de Miguel, basada en hechos e informaciones internas del mundo del terrorismo, Bertha obtiene también una versión distinta del regreso por boca de Anastasio—de cuya distancia con la de Julio él mismo es consciente—que nace de una visión mítica e imperecedera de la realidad, plagada de signos fatídicos en la naturaleza que indican el destino:

Nada más llegar y ver al caballo blanco del padre de Ruiz de Pablo restregarse contra las tapias del cementerio (...) todo lo que llevaría pensando y aquilatando durante tanto tiempo debió de precipitársele como un borbotón. Julio sostiene que venía ya con la decisión tomada esta vez, fuera al principio la que fuera, pero a continuación cuenta cómo el caballo ladeó de pronto la cabeza para mirarle, y tras un rato tan completamente inmóvil y clavado como su mirada, rompió a correr bordeando una y otra vez el contorno del prado pegado a las cercas y pasando y traspasando al trote varias veces ante sus ojos. (37)

El significado de este símbolo, que ya había aparecido en *Un mundo exasperado*, se perfila pronto: “[s]u caballo blanco, el caballo blanco que, al igual que su padre, había estado sorteando toda su vida; (...) soportar la mirada que un caballo blanco nos tiene siempre reservada a cada uno” (38). Es decir, que su conducta está determinada de antemano por el destino y, por tanto, la tragedia también.⁶⁵ Está impresa en el carácter y resulta, en consecuencia, ineludible: “Cada uno busca en la vida lo que busca, dirían, pero lo que encuentra uno al cabo es su destino, y a él [a Miguel], con todo lo viajero y trotamundos que era, el suyo le esperaba aquí” (16). Desde sus templos oraculares, los del pueblo

⁶⁵ Manuel Llorente, en “Una carta abierta a J. Á. González Sainz”, interpreta así esta falta de libertad de los personajes: “Nos habla usted del azar, de su capricho; nos convence de que estamos uncidos a lo irremediable y que por mucho esfuerzo que hagamos será inútil, como si estuviéramos atrapados en nosotros mismos” (39).

[a]gachaban la cabeza o la ladeaban hacia la ventana mientras esperaban en la taberna o en el bar del Hostal a que alguien viniera un día de pronto, abriera la puerta sobresaltado y les dijera que ya estaba, que ya había ocurrido por fin lo que no tenía más remedio que haber ocurrido y ellos no habían dejado nunca de vaticinar.

(17)

La voz de Anastasio es también la del pueblo y ambos comparten una misma interpretación de la realidad, según la cual los hombres están sometidos a designios superiores que gobiernan el encadenamiento de los hechos. Se trata de un fatalismo del que los cuatro amigos, y Miguel en particular, trataron de escapar mediante un arrebato de nihilismo inútil.

Señalaba Rosenstand que las historias son en realidad argumentos morales que contienen premisas y conclusiones. Lo que ocurre es que la novela ofrece dos versiones de la historia. La versión de Anastasio cuenta que Miguel retornó al Valle impelido por su destino y a su llegada encontró la muerte. La segunda versión, la de Julio, cuenta que Miguel retornó al Valle y en él halló su muerte, sí, pero la causa no fue el destino sino la prueba fehaciente de una traición. Estas dos ordenaciones, una mítica y otra digamos positiva, concluyen en el mismo hecho trágico, aunque se originaron en causas distintas. En la versión de Julio, Miguel es dueño de su voluntad y actuó de acuerdo al descubrimiento racional de una traición, que lo impulsó a regresar y lo precipitó al enfrentamiento con Ruiz de Pablo; en la de Anastasio y los del Valle, que leen el mundo según otro código, la tragedia estaba determinada de antemano. Aunque los cuatro llevaron una vida

que necesariamente había de terminar así, el curso de los acontecimientos está gobernado por leyes ancestrales y cifradas en la naturaleza (la mirada de un caballo, por ejemplo). En una y otra versión, la conclusión moral es distinta, porque las premisas—el orden causal—son igualmente distintas: para la primera, el error radicó en una decisión consciente, fruto de la experiencia, autónoma y responsable, de los mismos individuos que decidieron meterse en el terrorismo; para la segunda, el error estribó en haber hecho caso omiso de los signos, menospreciando así la autoridad de una realidad eterna cuya supremacía acaba imponiéndose, aunque los cuatro crean haberla sorteado con el libre albedrío de sus ideologías contingentes.⁶⁶

3. 4. 3. El espacio del Valle: la violación de la ley natural y la intemperie moral.

En la constitución de la ética narrativa, tal como la he definido, el espacio tiene un valor doble. Por un lado, la minuciosidad topográfica lo vincula a la novela benetiana. Por otro, el Valle tiene un significado que se conecta con el terrorismo, aunque en un sentido inesperado. Decía Heffernan: “[e]l terrorismo, en España, hoy, dejando a un lado matices de enajenación ideológica, sólo persigue un fin: la autonomía de la tierra. La legitimidad de dicha persecución se inscribe en clave de *nostos*, literalmente vuelta a la patria” (175). El objetivo del

⁶⁶ De todas formas, la historia tiende a eludir certidumbres. En este sentido, se asemeja al universo de la ficción benetiana: “[r]ecurrent intentionality in Benet’s writing to fuse opposing horizons and contradictory shapes so that his work becomes a rich admixture of referential illusion and enigmatic consistency, always malleable” (David K. Hertzberger 87).

grupúsculo terrorista en la novela no es la autonomía de la tierra, sino al contrario, la amputación de todo arraigo con ella. De hecho, paso inexcusable del rito iniciático que les impone Ruiz de Pablo a los tres amigos es un rechazo radical y virulento de sus raíces en el Valle. El Valle aparece entonces como una arcadia, un paraíso perdido del que la ideología nihilista representada por Ruiz de Pablo los arranca, y cuya recuperación obsesiona a Miguel. Esta idealización de la tierra natal se ve reforzada por un tono general que recuerda al tópico clásico de *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, según el cual el Valle y sus valores rurales conservan una pureza inmarcesible a salvo de la civilización corrupta. Pero, entiéndase que el Valle no aparece únicamente como espacio topográfico y natural, sino como una comunión armónica y eterna entre el caudal de las generaciones de hombres y la naturaleza. El Valle carece en la novela de la connotación política que el terrorismo nacionalista atribuye a la patria. Se trata más bien de una patria en términos afectivos, compuesta por la tierra, las raíces y la pureza paradisíaca de lo perdido. Acaso por esa misma ausencia de dimensión política, la patria del Valle es inicialmente despreciada, aunque luego sea añorada.

Según esta perspectiva, *Volver al mundo* relata el proceso de adhesión a la doctrina terrorista en detrimento del sistema de valores prístino inscrito en el Valle. Este proceso de sustitución, común en el adoctrinamiento terrorista, ha de comenzar con la abjuración abrupta y violenta de la *ley natural*, de la que las generaciones anteriores son depositarias. Sobre la ley natural, dice Barbara Mckinnon: “According to natural law theory, we are to determine what we ought to do from deciphering the moral law as it is written into nature” (85). Es decir,

que extraemos códigos de comportamiento de la naturaleza, siempre y cuando seamos capaces de descifrarla. De hecho, tanto Miguel como Julio invierten gran esfuerzo en la interpretación de una naturaleza—las montañas, los árboles, la mirada de un caballo—a cuyos signos se han vuelto ciegos. Sólo Gregorio, una vez transformado en el Biércoles, ha logrado una reconexión con el Valle tan profunda que llega a encarnarlo, y a cuyo servicio se pondrá. La ansiedad de la mirada de Miguel se explica por su alejamiento de los sentidos inscritos en la naturaleza, que para los habitantes del Valle, resultan, sin embargo, fácilmente accesibles. Estos no experimentaron la enajenación, por cuya causa les es dado continuar en una comunión armónica con el entorno del que el grupo de Miguel decidió renegar. El drama de esta generación desgajada es doble, pues si erraron al apartarse, fracasarán al intentar reintegrarse. Y ante ellos la naturaleza se ofrece bien opaca e indescifrable, bien activa y ejecutora en la figura del Biércoles.

Contrariamente a la reivindicación habitual del terrorismo, existe en *Volver al mundo* una relación directa entre la enajenación terrorista y el desarraigo de la tierra. Dicha enajenación se plantea en la novela como un proceso de transformación moral. El rechazo que experimentan Miguel y sus amigos resulta tan violento que, en un principio, no subsiste más que una tabula rasa, una oquedad. Como consecuencia de ello, el hombre queda inerme, desprovisto de valores y expuesto a ideologías vanas que lo llenan sólo transitoria y falazmente. Finalmente, descubre la vanidad de las nuevas ideas y estalla el desengaño. Cuando esto ocurre, no queda sino un yermo vacío de toda referencia, una intemperie moral. Y entonces las salidas no son muchas, aunque todas pasan por

el retorno al Valle, cuyo auspicio, sin embargo, parecen haber perdido definitivamente, o con el que ya no logran comunicarse. El desamparo moral que sigue al abandono del Valle aparece en el relato de Mercedes, mujer de Julio, cuando encuentra a los tres amigos en París: “Eran y no eran los mismos (...) tremendamente distintos y tremendamente desarraigados (...) como si cualquier lugar fuera ya para ellos (...) un inmenso vacío interior, un inmenso yermo” (398). Esta secuencia, como ciclo psicológico e ideológico se origina en la pérdida de la referencia moral del Valle, se convierte en una teoría con que *Volver al mundo* explica el proselitismo terrorista y la evolución de los personajes.

Tras su desengaño, Miguel, el protagonista, se esfuerza por recuperar el sistema moral primigenio por medio de la exploración de la naturaleza, en la violación de cuyas leyes estuvo el primer error. De hecho, el esfuerzo de Miguel se dirige al desciframiento de la naturaleza del Valle, en busca de valores esenciales que compensen el vacío dejado por las ideologías que aportaron sólo representaciones. Hay, en la novela, dos espectros de coloración ética: de un lado, la descrita por la naturaleza del Valle, que aporta esencialidad, constancia, perdurabilidad; y, de otro lado, los sistemas de representaciones, que recogen la fragilidad, la transitoriedad, la vanidad, etc.⁶⁷ Es decir, todo un sistema de valores vagamente posmoderno que la novela censura más o menos abiertamente. Entre

⁶⁷ En el fondo, es una dialéctica entre objetivismo y el relativismo morales. Louis P. Pojman, en *The Moral Life. An Introductory Reader in Ethics and Literature* evalúa la conclusión del relativismo moral, así formulada: “[t]here are no universally valid moral principles, objective standards which apply to all people everywhere and at all times” (“The case” 172). Para Pojman, esta conclusión puede impugnarse mediante el establecimiento de un grupo mínimo de principios objetivos que deben respetarse en todo caso, entre los cuales está no matar a gente inocente, no causar daño innecesario o sufrimiento, etc. (“The case” 178). Esta dialéctica, entre relativismo y antirrelativismo moral se repetirá en *Ojos que no ven*.

uno y otro se establece una inquietud dialéctica que explica la ansiedad de los personajes. En un momento de la conversación entre Bertha y Julio, narrador de la segunda parte de la novela, la parte central, el paisaje que se abre ante ellos suscita la siguiente reflexión: “Al fondo, los robles otoñales de la sierra de Carcaña teñían el horizonte de las distintas tonalidades del ocre y el cielo era de un azul tan impoluto, tan terso e impecable, que parecía la permanente alusión a la esencialidad de algo que sin embargo siempre acababa por escaparse” (158). La novela está llena de tentativas de los personajes por leer en la naturaleza, descifrar sus leyes, y asir en ella lo que guarda de esencial y permanente. Muchas de las claves se hallan en elementos que, en el plano literario, despliegan su significación de forma simbólica—las montañas, los árboles o los animales— como señala González García:

Son imágenes que sirven para aludir a una realidad profunda que no necesita ser explicada. Basta recordar la imagen del ocaso que pinta incesantemente Blanca, la de los caballos, la del enfrentamiento de los ciervos—que alude a la rivalidad entre Miguel y Ruiz de Pablo—, la del árbol hueco—imagen de la vida—, la del olmo enfermo al que se equipara Miguel, la de la rama sobre la balsa como perpetuo desafío o la de las moles de la Calvilla y la Cebollera que encarnan la permanencia y la solidez. (“*Poiesis*” 32)

Si bien los personajes buscan en estos elementos de la naturaleza el desciframiento de la ley que infringieron, el código natural comprende también a

los hombres del valle y a su modo de vida. Se vinculan, así, armónicamente, lo ancestral y lo natural, cuyo mejor ejemplo es la familia de Gregorio, quien se convertirá en el Biércoles:

En su familia, desde antaño (...), desde los tiempos de los que ya nadie guarda siquiera recuerdo, siempre tuvieron, como sabe, una relación muy estrecha con las cosas de la naturaleza (...) Se curaban ellos solos con las plantas que recogían y los potingues que hacían (...), y en general vivían y morían también en una consonancia tal con la naturaleza, que no se hubiese dicho sino que fueran un elemento más de ella. (González Sainz, *Volver* 636)

Así, la crisis generacional que aqueja a los protagonistas se entiende como un alejamiento de leyes cuya vigencia es incuestionable, de carácter consuetudinario, “[l]a costumbre ancestral, que para ellos era una especie de ley no escrita” (637). De manera que la ruptura de la ley natural es, al mismo tiempo, la ruptura con un modo de vida más apegado a la naturaleza y en cierto modo imperecedero de la generación anterior. Sólo el fanatismo terrorista es capaz de un desgajamiento tan de cuajo, que aboca a los personajes al desamparo moral. Ejemplo de la comunidad moral entre la generación anterior y la naturaleza, se halla en ocasión de la despedida, cuando los cuatro jóvenes abandonan el pueblo para irse a la ciudad, donde estudiarán en la universidad y continuarán su formación ideológica. Entonces ellos miran cuanto dejan atrás con altanería y desprecio, mientras los padres que han acudido a despedirlos se revisten de la firmeza y constancia que se atribuye a las montañas:

¡Ah, esas despedidas!, ¡esas despedidas eternas en que unos padres u otros familiares o amigos, pero sobre todo unos padres, te acompañan desde un buen rato antes de la salida del coche o del tren y se te plantan ahí, tiesos como palos e hincados igual que los postes de la luz (...) siempre firmes y constantes *como si su presencia fuera tan ineludible allí como la tierra que se pisa o el aire que se respira*, o como si dieran cumplimiento a una ley ancestral, a un designio (...) que les impidiera moverse. (231; cursivas mías)

Este rechazo de los padres, característico de la formación de un terrorista—y que aparecerá con fuerza en *Ojos que no ven* (2010)—, es sólo una parte del rechazo total de la tierra y el Valle, que había comenzado antes por la pérdida del respeto a ciertos elementos simbólicos, como los árboles o los caballos. El valor panteístico de la naturaleza se ejemplifica bien en los olmos, que “[e]ran útiles a la vez y como sagrados (...) una especie de numen tutelar de estas tierras” (479). Los árboles en general poseen un valor ejemplar, que para Miguel también encarna Anastasio, quien nunca se desvinculó del Valle y su ley:

Perdían esas ramas, ganaban otras, daban poca o mucha sombra y llegaban a la sazón pocas o muchas flores, pero siempre estaban ahí, enhiestos, emblemáticos, obsequiosos e imperturbables, componiendo *sin recelos ni odios el paisaje* (...) Hubiese querido ser uno de ellos, Anastasio, uno como tú. (96; cursivas mías)

Pero esta ejemplaridad se extiende a otros elementos, como son los ciclos de la naturaleza: las estaciones, los atardeceres. Y es en estos elementos donde se ve, precisamente, la incapacidad de unos para interpretarla, y la comprensión intuitiva que de ella tienen los otros, los habitantes del Valle. Valga como ejemplo el personaje de Blanca, amante de Miguel y compañera de Ruiz de Pablo, implicada como ellos en el mundo del activismo terrorista. Pues bien, Blanca pinta una y otra vez el mismo atardecer, en un esfuerzo vano por capturar su sentido, mientras que los parroquianos del hostel o la taberna, que pasan horas muertas ante las cristaleras en los inviernos más crudos, asimilan la caída de los días con sencillez:

Tal vez para quien está abocado a ver continuamente morir la tarde y ver morir todo a su alrededor y luego rebrotar, para quien vive con ello y no se esconde (...) la conciencia de la muerte es más soportable. Es como si la hubiera mirado cara a cara durante mucho tiempo, y no se hubiese torcido el gesto. (498)

Pero esta ejemplaridad moral del Valle, de la naturaleza y sus habitantes, la reconoce Miguel únicamente tras su desengaño, en plena intemperie moral. Antes, en su rechazo ciego a la naturaleza anida ya el odio, combustible del terrorismo.

Dice Anastasio a Bertha:

Aún recuerdo el odio que les tenía de joven, antes de irse a Madrid, y la ostentación que hacía de ello, lo hartos que estaban los tres de tanto prado y de tanta cerca y de tanta cerca de prado y tanto olmo ahí plantado desde siempre. Me parece estar oyendo todavía a Miguel, que era de los que siempre dejaba los pasos de ganado

abiertos y si llevaba un hacha u otra herramienta les sacudía siempre a los olmos como si tuviera algo personal contra ellos, como si hubiera algo en lo imponente de su fijeza, en su presencia impasible y majestuosa que no pudiera soportar. Se alegraba de todo corazón cuando algún rayo o el viento descuajaba un árbol o tronchaba sus ramas; todavía hay cosas más poderosas, decía.

(480)

Y es que junto al rechazo y al odio, aparece el desacato al sistema de valores de un mundo que no pueden destruir, pero ante el cual al menos pueden mostrar una actitud irreverente y desafiante. Por ejemplo, cuando los tres montan los caballos que los lugareños consideran únicamente un instrumento de trabajo, estos se quejan:

[q]ue unos niños montaran con toda la desfachatez del mundo los caballos que ellos criaban con mil prevenciones y cuidados para su sustento, pero ahora no para trabajar o ir y volver y deslomarse, sino para trotar con desenvoltura por los montes, para saltar a su antojo las cercas que ellos y sus antepasados habían ido levantando piedra a piedra (...), para presumir y vanagloriarse a la ligera y estar a ver si se caían o bien si salían airoso y ufano de cada salto a la vista y ante el desprecio de siglos enteros de humillación de la tierra. (506)

El espacio funciona en la novela como un constituyente relevante de la Ética narrativa. Es decir, que como unidad narrativa es capaz de transmitir una

reflexión de tipo ético acerca del fenómeno terrorista. El Valle, espacio mítico semejante al que muchos novelistas crean para ubicar su ficción, comprende tanto la naturaleza como sus gentes, según una concordia atávica, de la que surge un código moral naturalmente asumido. El conflicto generacional de los cuatro jóvenes consiste, en este sentido, en una apostasía de las leyes naturales.⁶⁸ Cuando Miguel y Julio completan el círculo que los conduce al desengaño, su obsesión será reencontrarse con la naturaleza y hallar de nuevo el código que abandonaron. En cierto modo, como ahora se desarrollará, sólo Gregorio lo logrará, a cambio, eso sí, de un sacrificio personal.

3. 4. 4. Cuatro versiones de la crisis moral: los personajes

La relevancia de los personajes literarios en la dimensión ética de la novela ya se fundamentó teóricamente en el capítulo 2, al estudiar *Un mundo exasperado*. Conviene recordar ahora que en aquella novela se refleja el impulso moral cuya recuperación propugnaba Eduardo Mendoza para los protagonistas de la narrativa española en la década de los noventa (Mendoza). Los personajes constituyen una de las funciones narrativas de mayor densidad ética en la narración; aquello que la distingue y privilegia sobre las reflexiones teóricas de otras formas discursivas como la ética, porque permite encarnaciones de

⁶⁸ Frente al relativismo, la ley natural constituye una forma de objetivismo moral. A propósito del relativismo, en el contexto de la posmodernidad, dice Txetxu Aguado: “Las cuestiones de moral, ética y política se plantean aquí en un contexto de posmodernidad, que por un lado tiende a la relativización de estos discursos y estas prácticas—de los impulsos colectivos presentes en las mismas (...) Si todo se relativiza, la instancia última de elección son las preferencias individuales del sujeto” (*La tarea* 79). Sobre la ética en este contexto, véase *Ética posmoderna*, de Zygmunt Bauman.

comportamientos y ejemplificaciones de valores y contravalores en figuraciones humanas.⁶⁹ En la obra de González Sainz, los personajes cooperan decisivamente en la constitución de la ética narrativa que al autor le permite reflexionar sobre el fanatismo y la violencia terrorista, porque los cuatro amigos de *Volver al mundo* ofrecen sendas trayectorias de una misma conciencia moral, la autoconciencia colectiva que se retrata en la generación de *Volver al mundo*:

Artistas del yo, hambrientos de salvación, soñadores del absoluto, temperamentales e ingenuos, fascinados por la audacia y la estética de la violencia, por la guerrilla de la palabra y la conspiración contra lo más poderoso, que en el fondo no hacía sino esconder o sublimar la pequeña conspiración casera contra nuestros padres para la que no teníamos ni arrestos ni solvencia. (317)

Ya Sanz Villanueva señala que los cuatro personajes de *Volver al mundo* “[f]orman las piezas de un retrato grupal, y funcionan como representantes de unas actitudes” (18). Esta repartición de una misma conciencia colectiva en un número de personajes se fundamenta en un principio que formula Mijail Bajtín para la poética de Dostoyevski, según el cual el “[h]éroe le interesa [al novelista ruso] en cuanto que es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante” (*Problemas* 73). De modo

⁶⁹ Frank Palmer, en el capítulo titulado “Moral Responses to Fictional Characters”, se formula una serie de preguntas acerca de los personajes: “[i]f they are merely constructions, servants to the artistic purpose of an author, could it not be said that they lack the necessary condition of personhood: responsibility for their actions? Since, like puppets, they do not other than their role dictates is it not profoundly mistaken to blame them or approve of them for what they do?” (83).

semejante, en *Volver al mundo* cada uno de los personajes es una posición con un significado ético respecto a una serie de dilemas morales que suscita la violencia. Pero la relevancia moral no se basa en que los personajes susciten empatía o reprobación, sino en el hecho de que constituyen lugares de reflexión ética sobre el asunto de la violencia terrorista. Es decir, los cuatro amigos configuran un juicio sobre la moralidad de la acción terrorista desglosado en cada uno de ellos.

Para la justificación de esta aproximación colectiva a los personajes en *Volver al mundo* resulta muy útil la teoría de James Phelan. El crítico distingue tres componentes en los personajes literarios: sintético, mimético y temático. En cuanto al primer aspecto, el *sintético*, señala: “Part of being a fictional character is being artificial (...), and part of knowing a character is knowing that he/she/(it?) is a construct” (2). Es decir, se trata del artificio que da lugar o constituye el personaje, una vez se ha hecho abstracción de la ilusión de realidad que nos pueda producir. Esta ilusión de realidad es el segundo de los aspectos, que denomina *mimético*:

Mimetic dimensions (...) are a character’s attributes considered as traits. Mimetic functions result from the way these traits are used together in creating the illusion of a plausible person. (11)

Pero el componente mimético, que dota de verosimilitud al personaje, no basta para una obra de ficción cuyos componentes, y en particular los personajes, aspiran a poseer un significado más allá de su individualidad. Por ello Phelan habla del último de los componentes, el *temático*: “Thematic dimensions (...) are attributes, taken individually or *collectively* and viewed as vehicles to express

ideas or as representative of a larger class than the individual character” (12; cursivas mías). Aunque los componentes mimético y temático guardan una estrecha relación, entre ellos se marca una sutil diferencia: “The distinction between the mimetic and thematic components of a character is a distinction between characters as individuals and characters as representative entities” (13). Es decir, que el componente mimético es el responsable de que los personajes resulten verosímiles y parecidos los individuos de carne y hueso, mientras que el temático hace que estos se comporten como una colectividad considerada en su unidad y portadora de una idea. Los tres componentes señalados por Phelan—sintético, mimético y temático—funcionan solidariamente y caracterizan a todo personaje. Sin embargo, no tienen por qué tener el mismo peso. Al mismo tiempo, cada aproximación crítica decide hacer su énfasis sobre uno u otro. Si bien el estudio del artificio es inexcusable, aquí se prestará especial atención al aspecto temático, ya que se afirma la idea de que González Sainz convierte a los cuatro amigos protagonistas en vehículo colectivo para la expresión de la conciencia moral de una generación. Se estudiará cada personaje como miembro de tal colectivo, que es al mismo tiempo la entidad representativa de una generación, más que como individuos elaborados miméticamente. Es decir, en su papel dentro de la ética narrativa, su aspecto mimético queda subordinado a su aspecto temático. O en otras palabras, para la reflexión moral que sobre la violencia terrorista realiza *Volver al mundo* los cuatro personajes importan menos como individuos que como colectivo transmisor de la siguiente idea: el alejamiento de las leyes naturales está en el origen de la violencia terrorista.

En *Volver al mundo* (2003) hay una diferencia ostensible con respecto a *Un mundo exasperado* (1995), y es que aunque haya un personaje que destaque sobre los demás, o al que se conceda un mayor protagonismo, a la hora de comprender la colaboración de los personajes en el sistema coherente de la novela que constituye la ética narrativa habrán de tomarse en consideración los cuatro amigos: Miguel, Ruiz de Pablo, Gregorio y Julio. En el proceso de mudanza de valores que experimentan, cada uno de ellos representa una solución particular a la crisis moral que aqueja a los prosélitos del terrorismo. Sus trayectorias morales, aunque comienzan parejas, divergen con el tiempo. En principio, los cuatro comparten el proceso de transformación que los lleva desde el repudio del sistema moral congénito, connatural al entorno del Valle, hasta el desengaño. Con la excepción de Ruiz de Pablo, líder del grupo y recalcitrante en su posición ideológica y sus odios acérrimos (a los que luego se descubrirá un fundamento más emocional), Miguel, Julio y Gregorio experimentan los tres el proceso aludido en el apartado anterior, según el cual renegaron del sistema de valores ancestral y perenne para abrazar el ideario con el que Ruiz de Pablo los sedujo. Miguel acaba convirtiéndose en el antagonista de Ruiz de Pablo, y es quien antes se percata del embaucamiento que hay tras la persuasión de aquél, aunque su lucidez no lo proteja del desamparo y el exilio moral. Gregorio representa la degradación más profunda, una forma de deshumanización que al mismo tiempo lo dignifica y en la cual halla, al cabo, la redención. Julio, por último, que protagoniza uno de los episodios con mayor enjundia ética en relación con la violencia terrorista, logra reintegrarse en la sociedad del Valle de la que se había

desgajado, pero lo atormentan sentimientos de culpa y arrepentimiento. Los cuatro, en conjunto, representan el desgajamiento moral de toda una generación.⁷⁰

3. 4. 4. 1. Miguel

Se presenta como el protagonista. De él es llamativo, de entrada, que su muerte se conozca desde el principio del relato. El relato de la historia de la novela comienza, precisamente, tras su muerte, cuando Bertha, su novia austriaca, acude al Valle en busca de respuestas. Lo que de él conocemos lo sabemos por la voz de narradores como Julio o Anatasio, y algún otro narrador episódico, como Mercedes, la mujer de Julio, y un narrador omnisciente que aparece esporádicamente. Miguel se integró en el grupo como los demás, pero pronto empezó a manifestar una fuerte personalidad que acabó chocando con el líder. Al mismo tiempo, fue quien primero advirtió la perversión de la violencia terrorista y la falacia de la ideología revolucionaria que trataba de inculcarles Ruiz de Pablo. Para Sanz Villanueva, Miguel representa, en relación con *Un mundo exasperado*, la anterior novela de J. A. González Sainz, “[l]a reinserción o rehabilitación, dolorosa, agónica, del hombre moral en un marco fundacional, el de esa naturaleza poderosa, hasta casi anímica” (20). En su enfrentamiento final con el líder, éste le acusa precisamente de esto: “[p]obre hombre moral, a pesar de todo, pobre hombre miedoso” (570). Todo el afán de Miguel, en efecto, consiste en

⁷⁰ Junto este grupo central hay una serie de personajes secundarios: Anastasio, responsable de la versión mítica del conflicto y ejemplo de lo que hubieran sido aquéllos de no haberse marchado, de haberse mantenido fieles a las leyes del Valle; “el ciego”, Julián, una especie de Tiresias que ve y percibe aquello que los demás no alcanzan; “la loca”, hija de Julio, que aporta una mirada alternativa e ingenua de las cosas; y, finalmente, el pueblo, corifeo que dictamina, vaticina y enjuicia, íntimamente entrañado con la naturaleza.

rehabilitarse moralmente mediante su retorno al Valle y su reconexión con el sistema de valores de la naturaleza. El nostos o regreso a la patria equivale a la redención, porque regresa para ajustar cuentas con Ruiz de Pablo, cuando conoce que éste, y no Gregorio, fue quien asesinó al infiltrado. Sin embargo, más que la reinserción forzosa que señalaba el crítico, Miguel representa el intento fallido de reinserción, el fracaso en la recuperación del sistema moral que el Valle ofrecía, el fracaso, por tanto, del hombre moral.

Viajero incansable, y afectivamente inasible para Bertha, Miguel se halla expuesto a la intemperie moral. El desarraigo es el precio que hubo de pagar por su abjuración de la ley natural del Valle, cuando el fanatismo lo embaucó. La vanidad de su vuelta al mundo, en cuyo intento fracasa y muere a manos del líder, la señalaba Garrido Miñambres en su artículo: “[a]l feliz descubrimiento de la soledad, sigue la expulsión a una intemperie de soledad y desconcierto; y, por último, una madurez marcada por un vano intento de recuperar el estado de armonía original” (184). Dicha armonía con el Valle la exhiben aquellos habitantes que no abjuraron de sus leyes, como Anastasio o los padres de Gregorio. A diferencia de ellos, Miguel es un reportero nómada e incapaz establecer lazos de afecto con nada más allá de un tiempo breve. Vive instalado en una interinidad de la que es víctima desde que la ideología terrorista lo desarraigó de su Valle natal. Entonces perdió el sistema de valores que le ofrecía la ley natural. Esta carencia se expresa mediante una intensa semiotización del espacio y la arquitectura. En Berlín, Miguel vive en un apartamento de cristal, donde—le dice a Anatasio en una de sus cartas—“Nada, excepto una delgada

superficie de cristal, te separa del aire y te indica que no estás en él, que no estás casi entre la nubes que yo observo aquí por todas partes a la redonda y no sólo por el ventanuco que da a Cebollera en tu casa de piedra *asentada y estable*” (510; cursivas mías). González García ha estudiado estos significados y su relación con las identidades y ha puesto en evidencia la dialéctica fundamental que se establece entre Anastasio, cuya casa sólida y bien cimentada se opone al apartamento aéreo de Miguel, y éste mismo, que admite, en referencia a su vivienda: “[e]ste hueco que es igual que el hueco de mi corazón” (511). Esta semiotización de las viviendas se extiende al Valle entero, y en particular a las montañas de la Calvilla y la Cebollera, una suerte de Olimpos con cuya presencia se obsesiona, porque acaparan simbólicamente todo el sistema de valores perdido: “Aquí, salvo las montañas, nada es fijo” (371). La tragedia de Miguel es doble, porque a la imposibilidad de rehabilitación moral se le agrega una angustiosa conciencia de la fugacidad de las cosas:

Todo es trashumante aquí, le decía ya entonces a Anastasio—que le ponía ya desde esa época ejemplos de lo contrario—; hemos nacido en una tierra que es el verdadero emblema de la tierra, una tierra de trashumancia, de migraciones, una tierra donde todo es continuo trasiego y un continuo abandono. (370)

La percepción de Miguel está lastrada de una angustia existencial de la que Anastasio carece, porque aquél ve en las estaciones más un ejemplo de lo efímero que una señal del eterno retorno y, por tanto, de la permanencia que tanto ansía: “Llegan en febrero las cigüeñas y abandonan sus campanarios a finales de agosto,

las alondras en marzo y desaparecen en octubre, lo mismo que llegan las merinas y también se iban con los primeros fríos, y con ellas los pastores” (370).

Pero hay un tipo rural con cuya condición itinerante Miguel se identifica, los trashumantes, en quienes encuentra un modelo moral: “Cada mirada de un viejo trashumante, decía, cada grito inconveniente y estentóreo como si nadie les escuchara bajo la bóveda celeste, es una lección de entereza” (371). Y esta entereza se cifra en una difícil conciliación, porque al tiempo que nómadas desarraigados, conservan un vínculo con la tierra del que Miguel carece, una asimilación a la naturaleza semejante a la de Gregorio tras su metamorfosis en el Biércoles: “[u]no diría (...) que en la cara sólo tienen ojos, porque lo demás es todo como corteza o tierra, como superficie rugosa de una piedra o una hoja” (368). Los trashumantes, por tanto, encarnan la fórmula para la rehabilitación del hombre moral, una itinerancia no tan vana como la de Miguel y sobre todo integrada a la naturaleza.

3. 4. 4. 2. Ruiz de Pablo

Es el antagonista de Miguel y líder ideológico del grupo. El conflicto entre los dos trasciende el asunto del terrorismo cuando se revela que ambos son hermanastros, y el odio se reviste de un carácter bíblico y primigenio, porque Miguel, según parece—ya que la novela no arroja certezas, y deja este punto sin aclarar—, muere a manos de su Caín. Representa la parte irredenta de la conciencia moral de los cuatro: nunca se arrepiente y porfía en la maldad. De hecho, su solución al atolladero moral consiste en una sublimación cultural de los

antivalores. Acaba convirtiéndose en un poeta prestigioso y profesor respetado, una profesionalización de su habilidad inicial para la mistificación del lenguaje y la manipulación retórica que empleó para embarcarlos en la aventura del terrorismo:

[e]l gran poeta, el sumo profesor y el gran revolucionario, decía, el chulo putas de las palabras que está convencido de crear por ellas y sacar a relucir la verdad como si fuera una virgen enjoyada, y cuando en realidad no ha sacado a relucir nunca más que odio, más que despecho, y una música que suena demasiado a venganza.⁷¹

(125)

Ruiz de Pablo, según la idea bajtiniana del personaje como “[u]na posición plena de sentido” (*Problemas* 73), constituye el punto de referencia desde el cual medir el alejamiento de la ley natural del resto de los personajes. Por eso, su actitud irredenta resulta tan extremada: el radicalismo de su posición funciona como un artificio que muestra cuán lejos pudieron haber llegado los demás, si lo hubieran seguido hasta el final, y cuán cerca lograron regresar del origen del sistema moral primigenio, según la distancia crítica que han adquirido sobre él. Por lo que representa en el conjunto funcional de los cuatro personajes, la maldad de su naturaleza es tan compacta que puede llegar a resultar inverosímil, más una imagen del odio destilado por sus antiguos amigos. Su condición individual

⁷¹ Ruiz de Pablo constituye una imagen negativa de la intelectualidad de izquierdas que practicó su oposición al régimen desde la cultura. Desde el comienzo de la dictadura, los intelectuales habían comenzado a buscar su espacio, tal como señala Elías Díaz, y finalmente lo encontraron: “Francoism, precisely because of its stultifying cultural and political dogmatism, sharpened the critical edge of a new, emergent currents of thought and generated significant cultural and political forms of resistance among writers, poets, philosophers, and scientists” (285).

queda, en este sentido, subsidiada a la parte de la conciencia colectiva que encarna.

Su antagonismo *moral* se establece no sólo con Miguel, sino con el Valle y su sistema de valores, y se mantiene según una relación de *inversión*. Existe una correlación entre humanismo y ley natural. Dice MacKinnon: “The natural law is knowable by human reason, applies to all human beings, and is grounded in human nature” (83). Es decir, que ante la dificultad de desciframiento de la ley natural, uno de sus fundamentos es el hombre. Por eso, cuando el terrorismo actúa contra el hombre está asimismo atentando contra la ley natural. Así habla Julio cuando refiere el límite a que lo empujó Ruiz de Pablo: “[d]eshumanizar (...) producir una inversión moral, una proyección estética, no ver al hombre que hay más acá de toda idea, de toda representación y de todo motivo de desacuerdo” (313). Pero esta inversión no es sino un vano artificio estético con el que ocultar la raíz humana del conflicto.

En efecto, en el personaje de Ruiz de Pablo se evidencia el sentido que para *Volver al mundo* defiende este ensayo: la supremacía de la dimensión ontológica y metafísica de la naturaleza del Valle, sobre la contingencia de la violencia terrorista. Pues si el líder sobrevive y logra asesinar a Miguel, su odio contra éste resulta ideológicamente desarbolado. Su enfrentamiento con Miguel ha parecido en todo momento causado por su traición, o por el apartamiento de Miguel de la violencia terrorista. Sin embargo, la historia está sembrada de pistas que conducen hasta el descubrimiento del secreto, el hecho de que Miguel y Ruiz de Pablo son hermanos de padre, aunque sólo el primero lo sea legítimo. El odio

que profesa Ruiz de Pablo se asemeja, entonces, al odio de Caín contra Abel: “[l]a estirpe de Caín camina siempre errabunda por el territorio del mundo” (43), se dice al comienzo de la historia. El mismo Ruiz de Pablo pide a Miguel cooperación, “[c]omo si fuéramos hermanos” (450). Julio, por su parte, describe así la clase de hombres a la que pertenece Ruiz de Pablo: “[v]iles asesinos, redomados rencorosos que matan a sus hermanos con la quijada de la envidia” (417); y continúa: “[c]ampeones del despecho porque han sido o se sienten abandonados y ofendidos, dirigirán su menosprecio primero contra su hermano” (418); y llega a definirlo: “[u]n ángel vengativo, un ángel envidioso y ofendido” (420). Los mismos habitantes del Valle vaticinan “[q]ue acabarían por irse a buscar de veras, por salirse al encuentro y llegar a las manos descuartizándose al fin un día con lo que fuera como si en realidad lo hicieran con una *quijada*” (551; cursivas mías). Las alusiones a la hermandad entre ambos menudean hasta que, en la ocasión de su último regreso y cuando Miguel lo visita en su casa con la intención de acabar con él, Ruiz de Pablo le espeta: “[n]o vaya a ser yo el que te mate con una simple palabra, si tú ahora mismo no le disparas a tu hermano, al mismísimo hijo bastardo, réprobo y espurio de tu mismo padre” (575). Entonces se revela un rencor y un despecho ancestrales, anteriores y más fuertes que las enemistades dentro del grupúsculo terrorista. El personaje de Ruiz de Pablo queda marcado por una ofensa original, que explica el odio y la violencia, encauzadas y enmascaradas tras la ideología. El vaticinio del Valle se cumple muy aparte de la implicación terrorista de uno y otro. La tragedia hunde sus raíces en el mundo

mítico, y las motivaciones nacidas durante la actividad terrorista resultan muy secundarias; más aún las motivaciones ideológicas.

Pero hasta este momento, cuando se ratifica explícitamente el sentido humano y primigenio del conflicto, el personaje de Ruiz de Pablo es el retrato perfecto de un líder terrorista: fanático, carismático, manipulador, mesiánico. F. Reinares Nestares señala una serie de rasgos para el perfil del terrorista. Si bien con el tiempo esto cambia, al comienzo los militantes de organizaciones terroristas son “[j]óvenes emprendedores políticos con estudios universitarios que racionalizan y justifican” (287); y en general, estadísticamente, son “[v]arones, solteros y veinteañeros en el momento de ser reclutados” (283). Enrique Echeburúa y Paz Corral señalan que la violencia de los fanáticos “[e]s una agresividad que se carga de valores afectivos, lo que la hace especialmente peligrosa” (164), lo cual resulta claro en el caso de Ruiz de Pablo, quien alimenta un rencor por su origen bastardo. Y afirman: “Las insatisfacciones personales de toda índole encuentran fácil acomodo en los ideales patrióticos exaltados, que dan cobertura al resentimiento y a la violencia” (169). La profunda insatisfacción personal de Ruiz de Pablo explica en parte su fanatismo. Ruiz de Pablo es hijo natural de una joven del Valle y el padre de Miguel, Sánchez Zúñiga. Ella lo da a luz, pero acaba por entregarlo a una pareja que lo cría como suyo a cambio de una asignación. El niño quedó “[a]bandonado y excluido en origen; y este abandono y esta exclusión (...) fueron también la fuente inagotable de un despecho que fue haciendo hueco progresivamente en él” (*Volver* 589). Con la explicación de su insatisfacción personal, un “hueco” donde radica su fanatismo, el líder terrorista

resulta puntualmente humanizado: “¡Pobre bestia herida, pobre jabalí rugiendo siempre por el bosque en busca de su camada y para ello destruyéndolo todo a su alrededor y queriéndolo crear a su modo” (*Volver* 589).

En efecto, Ruiz de Pablo quiere aniquilar un mundo, el del Valle, y crear otro. El primer deseo se reviste de anarquismo; el segundo explica su ascendiente sobre Miguel, Julio y Gregorio, en menoscabo de la naturaleza animista, el olimpo de las montañas y las leyes ancestrales. En su encuentro final con Miguel, este se siente vulnerable y desnudo ante el poder demiúrgico del líder, que sigue intacto: “[l]a desnudez en la que le veía no era tanto la desnudez de quien se ha visto despojado de sus vestidos, cuanto la del que se muestra ante el que de hecho le ha creado” (562). El líder aún es capaz de despertar un temor reverencial: a Miguel “[l]e costaba hablar, pensar y hasta moverse” (562). Las analogías entre el líder terrorista y un líder religioso—Echeburúa señala también que “[e]l fanatismo se ha nutrido de la pulsión mística” (168)—las formula Miguel en forma de acusaciones durante su discusión final, cuando finalmente se rebela y desacata su autoridad: “[t]oda esa repodrida clerecía”; “[m]ísero presbítero del rencor y de la traición” (564); “[t]e has creído siempre el mismísimo diablo y en realidad no eres más que un cura párroco lleno de envidia y de lujuria, de resentimiento y de ira” (565). Las acusaciones de Julio y de Miguel, así como el hecho de la ofensa original que alimenta su odio, hacen de Ruiz de Pablo un ejemplo ostensible de la superioridad moral de las leyes humanas del Valle sobre el sistema terrorista. Todo el armazón ideológico levantado para justificar la violencia no hace sino encubrir motivaciones menos contingentes y de raigambre primigenia.

3. 4. 4. 3. Gregorio, el “Biércoles”

Si Miguel representa el intento fallido de redención (esto es, el intento fallido de retorno y rehabilitación moral) y Ruiz de Pablo la parcela irredenta de la conciencia moral (baluarte de la ideología radical), Gregorio simboliza el camino entero desde el candor más apegado a lo natural hasta la degradación y deshumanización casi absolutas. Es protagonista, además, de uno de los episodios decisivos de la historia del grupo, cuando Ruiz de Pablo pone en su mano el arma que, según Gregorio creará durante mucho tiempo, acaba con la vida de un hombre en el acebal del Valle. El trauma de creerse asesino, sumado al alejamiento inicial del Valle y sus leyes, lo abocan a una metamorfosis tan profunda que acaba por convertirse en una criatura animalesca y pronto mitificada en el Valle. Se trata, probablemente, del personaje mejor construido de la novela. Su trayectoria moral es la más larga y su transformación la más radical, pues alcanza la mayor deshumanización desde el origen más puro: “Con aquella ingenuidad bondadosa y confiada que gastaba por entonces, y que parecía haber sacado tanto de los animales que ayudaba a cuidar a sus padres, como de éstos, que han sido siempre un ejemplo de bondad y discreción” (*Volver* 134). Es decir, que su apego a la ley natural era tan fuerte cuanto cruento será su desapego. Tras el episodio del acebal: “Aquel hombrón con cara de niño había perdido sus rasgos y se había transformado en un tipo de mala catadura, de mirada seca y como obsesionada, huraño y suspicaz” (392). Su transformación en el Biércoles, que lo reintegra en la naturaleza hasta la enajenación, hasta fundirse con ella, se origina en un dictado moral de su conciencia:

[h]ay una instancia íntima que me dice que yo ya no puedo convivir con aquello a lo que he dado muerte, que no puedo ser como lo que he matado. Podré ser inferior o superior, pero ya no su igual. Lo que he hecho me ha expulsado para siempre, me ha arrojado fuera de los muros en los que vive la gente, y cuando entre en ellos será para expiar mis culpas. (470)

Esta reflexión sobre sí mismo delata una intensa conciencia moral y contiene todos los elementos de un enjuiciamiento: delito, juicio moral, sanción, expiación y posibilidad de redención. Una trayectoria completa. Lo importante es que Gregorio—aún no el Biércoles—es consciente del origen innato de su criterio ético, lejos de las representaciones inculcadas por Ruiz de Pablo que lo llevaron a cometer, según creyó durante mucho tiempo, el delito. Por eso, la sanción que él mismo se impone, consistente en un exilio social voluntario, se la aplica a sí mismo:

[h]abía infringido el límite que ya no se puede volver a franquear (...) y por eso era su propia moral la que le expulsaba. No necesito de ninguna otra, le dijo. El que atraviesa esa linde tiene ya una marca indeleble en el ánimo y no puede volver a vivir con ella como si nada entre los hombres ni bajo la ley de los hombres, por mucho que esta decida que puede hacer o no la vista gorda. Así que yo mismo me expulso, sin necesidad de que lo haga nadie más e independientemente de que tal vez se me llegue a perdonar: yo

mismo me destierro a vivir fuera de vosotros, pero de alguna forma también a ser vuestra ley. (52)

Por lo tanto, el valor expiatorio no reside en sus actos puntuales (participa en el rescate infructuoso de una niña, perdida en las galerías de una cueva; intenta asesinar a Ruiz de Pablo cuando éste hace lo propio con Miguel; y, finalmente, entierra a Miguel), sino en su misma metamorfosis en el Biércoles. La violación de la ley natural que todos perpetran la paga Gregorio al convertirse en una especie de víctima sacrificial que se entrega al Valle, a cuyo servicio se pone, y cuya ley, a partir de entonces, representa:

Él ha enterrado aquí a los muertos y limpiado las alcantarillas, ha mantenido a raya a los lobos en los montes y ha devuelto al pueblo los cadáveres congelados o despenados de los mismos incautos que se habían aventurado por el bosque sin conocer la naturaleza de la montaña ni menos aún la del hombre (...); ha custodiado las cercas de los prados y las lindes de los bosques (...); y todo esto lo ha hecho desde fuera. (52)

La metamorfosis de Gregorio en el Biércoles es la conversión de un personaje en un mito que encarna activamente todo lo que la naturaleza demuestra, por otros caminos, de forma pasiva, a saber: a través del paisaje, del significado de las montañas o los árboles.⁷² Con el Biércoles, la naturaleza cuyas leyes habían

⁷² Como señalaba Candau, el Biércoles recuerda a Numa, el pastor de *Volverás a Región*, la novela de Juan Benet: “The obviously mythical figure of Numa is just one of a series of mythical references in the novel, some explicit and others implicit. In fact, Numa is the name not of the priest of Nemi but of the legendary second King of Rome” (Labanyi, *Mith and History* 96). Y como el Biércoles, “[N]uma—defending Mantua against civilization—is associated with nature” (Labanyi, *Mith and History* 97).

desacatado las ínfulas de la violencia terrorista, adopta una actitud ejecutiva. La riqueza de este personaje es notable. Posee rasgos animalescos, divinos:

Dicen que vive como un animal, o que se tiene creído que es como una especie de dios antiguo (...); que caza ciervos y jabalíes con sus propias manos y que los del pueblo (...) le envían de vez en cuando a la montaña algo así como una especie de víctima propiciatoria o lo que sea, para que les deje en paz (73)

Su fusión con el Valle se manifiesta en sus rasgos telúricos:

[u]n bulto que parecía un fragmento más de tierra. Tenía su mismo color y, al acercarse, un intenso olor a humedad y a fango, y a profundidad y moho y concavidades, se desprendió de él como si se hubiera desprendido del centro mismo de la tierra. (57)

Tal como ocurre con Miguel y con Ruiz de Pablo, en Gregorio y su alter ego, el Biércoles, se manifiesta el sentido de la novela. Y es que el Valle y naturaleza depositan todo el peso simbólico y ejecutivo de su ley precisamente sobre quien Ruiz de Pablo había hecho recaer la mayor responsabilidad criminal del terrorismo. Al final, el Biércoles no acaba con la vida de Ruiz de Pablo, pero ello es sólo un acto de perdón y arrepentimiento que no menoscaba en absoluto la exhibición de poder de la ley natural frente al líder terrorista.

3. 4. 4. 4. Julio

Se trata de uno de los narradores de la historia, quien relata a Bertha gran parte de los acontecimientos cruciales en la vida del grupo, como la fase de adoctrinamiento a la que los sometió Ruiz de Pablo y el episodio iniciático del acebal.⁷³ De los cuatro amigos, es el único que logra regresar al Valle hasta reintegrarse en él, pues Miguel perece en el intento, Gregorio se condena al ostracismo y Ruiz de Pablo vive recluido en su torre de odio pertinaz. Julio representa la parte más analítica de la conciencia moral colectiva. De su boca fluye gran parte la reflexión ética acerca de las vivencias del grupo. De hecho, la dimensión ética de Julio ha de desglosarse entre su papel como narrador y su papel como personaje. Es decir, de un lado constituye un mecanismo de la narración y, de otro, encarna una de las posibles salidas al atolladero moral. Ambos costados se articulan de modo que en este personaje se engranan la dimensión ética del plano de la historia y del plano del relato.

Se distingue de los otros tres amigos por causa de su responsabilidad narrativa, aunque no por ello deja de estar implicado en la historia y, por lo tanto, de ser copartícipe de la conciencia moral colectiva. De hecho, fue el miembro ideal del grupúsculo terrorista, porque su respeto por el líder no se quedaba en la pasividad bovina de Gregorio, y tampoco llegó a la autonomía de criterio de

⁷³ Julio le muestra el lugar a Bertha, el lugar del crimen que les obsesiona y cambió la vida de todos ellos. La escena del crimen ostenta un valor epifánico, como señala Joan Ramón Resina: “[s]i el crimen es una incógnita a despejar, un signo en busca de una hipótesis, el lugar es lo que le da significación. En el código espacial, el lugar se define por su diferencia, es diacrítico. «Aquí y solo aquí» es la consigna de todo acto extraordinario; aun más cuando ese acto convoca una ausencia, un dejar de ser, que transforma un punto preciso del espacio en un no-lugar. Pero esto no quiere decir que el lugar del crimen se separe del espacio común, sino que pierde su apariencia cotidiana y reaparece como espacio de destrucciones” (143-4).

Miguel: “Alguien, en resumidas cuentas, que puede pasar desapercibido, que siempre se quedaba atrás, al lado—un fiel seguidor, se pensaba, un seguro apoyo—, y nunca sufría por no llevar la voz cantante, o por lo menos esa era la impresión que daba” (282). Julio conduce el coche en la operación de la propaganda, cuando tienen un accidente, y Blanca, amante de Miguel, queda paralítica; está junto a Miguel cuando Ruiz de Pablo comete el asesinato en el acebal; y, finalmente, es elegido para cometer el asesinato de un viejo coronel retirado, aunque en el último momento se ve incapaz y acaba repudiado. Acompaña al exilio a Francia a Miguel y Gregorio y, con el tiempo, logra regresar al Valle.

En su aspecto temático, en términos de Phelan, Julio vehicula la idea de indelebilidad de la violencia, latente en forma de culpa y rencor. Es más, las palabras más duras contra Ruiz de Pablo salen de su boca. Volver al mundo, en el grado relativamente exitoso en que él lo consigue, no es posible sin costo moral, porque a Julio lo atormenta una culpa dostoyevskiana, cuyo único paliativo lo halla en el acto de la narración. Julio cuenta a Bertha la historia de Miguel, la suya propia y la del grupo porque ella ansía conocer, pero hay además un moroso alivio personal en su relato, muchas veces analítico y reflexivo, mediante el cual no llega a alcanzar, no obstante, la expiación ni la paz. Su parte del relato—enmarcada por dos intervenciones de Anastasio, que abren y cierran la novela—es en gran parte la confesión de quien se siente culpable. Es, también, el cronista de la célula terrorista que constituyeron los cuatro y al mismo tiempo el cronista de una generación, de cuyo examen de conciencia se vuelve portavoz.

En Julio se cruzan las dimensiones éticas del relato y de la historia. Como posición de sentido, es decir, como personaje que constituye un punto de reflexión ética en la novela, Julio encarna la conexión entre los problemas morales del hombre y la solución que a ellos aporta la literatura. Su importancia, por lo tanto, es incluso mayor que la de Miguel, porque la reflexión final de la novela surge de él. La quemazón de la culpa, el rencor y el arrepentimiento son elementos de su condición moral que en los demás quedan aislados en el plano de la historia, sin trascendencia en el relato. En Julio, en cambio, aquéllos hallan su traducción y, finalmente, su único bálsamo en el relato, por obra de su condición privilegiada y anfibia de narrador. Narrar, para Julio, es una forma de redención de la que no gozan los demás. Por obra del relato de su peripecia moral, accede a un nivel de consciencia que le permite no sólo el análisis sino la distancia crítica. Sin embargo, como se ha venido desarrollando, esta distancia crítica no aporta una versión incuestionable de los hechos, porque se enfrenta dialécticamente a la de Anastasio. Julio es responsable de la interpretación realista del retorno de Miguel, en contraste con la visión mítica de Anastasio.

3. 4. 5. El relato

La ética narrativa es un tipo de discurso mixto que reflexiona sobre cuestiones de índole moral por medio de los recursos narrativos. Hasta aquí, se han estudiado la narración, la secuencia de acontecimientos y los personajes. En el texto narrativo, el relato es la única evidencia. La historia se infiere y reconstruye a partir de éste, que es el resultado y el producto final del acto

narrativo y al mismo tiempo la forma que un narrador da a la historia. En *Volver al mundo* también el relato lo es todo porque del conflicto de sus versiones surge el sentido de la novela.

Conviene recordar que la función de la narración la llevan a cabo Julio y Anastasio, junto a las intervenciones esporádicas de un narrador omnisciente y las participaciones de Bertha, Mercedes y algún personaje secundario. Tanto para uno como para otro, narrar es un paliativo, pero la intención es distinta. En consecuencia, los relatos de cuya interacción surge el sentido de la novela poseen significados distintos. El relato de Julio es un alivio confesional de su culpa y a la vez la versión realista, temporal y contingente de la tragedia. Surge de la demanda ansiosa de Bertha por conocer, pero al mismo tiempo nace de la necesidad de Julio de redimir el peso de la culpa causada por la participación en la actividad terrorista del grupúsculo del Valle, que no sólo acabó con el asesinato del infiltrado, sino también con el de Miguel.⁷⁴ Por otra parte, el relato de Anastasio se origina asimismo no sólo en la interrogación de Bertha, sino en un impulso atávico y no enteramente racionalizado por él de combatir del paso del tiempo y su manifestación más cercana y dolorosa, la muerte de su amigo Miguel. Es la versión mítica y atemporal de los hechos.

En realidad, no hay gran diferencia formal entre ambos relatos. La diferencia estriba más bien en sus sentidos. Ello se debe sobre todo al

⁷⁴ El asesinato tiene una importancia central en la novela. Labanyi habla del gusto por el crimen en la cultura post-franquista: “[t]he popularity in post-Franco Spain of the thriller, traditionally centred on a murder. This vogue has been seen as a return to realism, but it is equally a continuation of the early 1970s obsession with pastiche of Anglo-saxon mass cultural forms” (“Postmodernism” 399-402).

antinaturalismo lingüístico señalado por Sanz Villanueva en la novela de González Sainz:

Un discurso de una morosidad muy grande y radicalmente antinaturalista en la misma estela de siempre en nuestro autor, Juan Benet (...) Los mismos personajes tienen conciencia de esta tendencia meándrica de su parloteo culto y alambicado. (21)

González Sainz no observa el decoro lingüístico que permita observar diferencias narrativas evidentes entre el relato de Julio, persona con formación superior e inquietudes intelectuales, y Anastasio, lugareño del Valle cuya cultura es popular y ancestral. En realidad, los relatos de uno y otro están profundamente mediatizados por el ascendiente culto del autor y el tipo de discurso elevado que señalaba Sanz Villanueva. Lo mismo ocurre en *Ojos que no ven* (2010), cuyo protagonista, pese a no poseer una cultura letrada, es capaz de emitir discursos muy elaborados.

Las diferencias más ostensibles surgen, precisamente, del esfuerzo del autor por distinguir la extracción cultural de los dos narradores. La inverosimilitud del registro de Anastasio se salva mediante el influjo de su amigo Miguel, cuyo estilo de hablar y pensar Anastasio dice haber adquirido: “[a]cabé observando que no sólo hablaba muchas veces con sus palabras, sino que miraba incluso las cosas como las miraba él para contárselo todo después” (22). De este modo, Anastasio se convierte en portavoz de Miguel:

Cuando Anastasio hablaba con Bertha (...) lo solía hacer siempre con agrado a pesar de todo, como si en aquellas conversaciones

que le requerían pudiera prolongar todavía de alguna forma el trato con él y, al volver a hacerse eco de sus palabras, aunque no fuese ahora más que salidas de su propia boca, pudiese en realidad volver a escucharle. (40)

Este recurso, que emerge ocasionalmente en la novela para reparar la falta de decoro, acaba teniendo una repercusión en la ética narrativa de *Volver al mundo*, pues refleja la intención última del acto narrativo de Anastasio, que es la reviviscencia de Miguel. Anastasio narra a instancias de Bertha y acaba descubriendo que este acto aleja la muerte y resarce, al hacerse eco de su voz y sus palabras, de la desaparición de Miguel. Al término de la novela, Anastasio declara así el sentido de su relato, el ansia de combatir la muerte:

- No, a hablar, a escuchar de nuevo; a volvérselo a contar y volvérselo a preguntar, a prestar atención otra vez de nuevo para que de alguna forma no sea así nada del todo irremediable. (640)

Dos son por tanto las razones del registro elevado de Anastasio. Por una parte, la praxis de un discurso de raigambre benetiana donde el decoro no es un valor, y por otra la asunción de la voz y las palabras de Miguel, como ilusa respuesta que remedie su muerte. No obstante, Anastasio, aunque hable por Miguel, habla también por sí mismo, y es con su voz cuando formula la versión mítica de los hechos. De la heterogeneidad discursiva de la novela, donde se mezclan ensayo, narración o reflexión filosófica, a Anastasio le cabe la parte más literaria, que comprende la presentación del universo del Valle: su topografía y sus leyes (la fuerza del destino, el poder de la voz social), la mentalidad colectiva de sus

habitantes, así como el retrato de personajes secundarios destacados: Carmen, su hija, “la loca”; Julián, “el ciego”; Felipe Ramos Bayal, abyecto admirador de Ruiz de Pablo; o la imagen más mítica de Gregorio, “el Biércoles”. También relata la saga familiar de los cuatro amigos. En su segunda intervención, tercera parte que cierra la novela, tras la de Julio, realiza el relato policíaco de los hechos, desde el punto de vista del Valle, que él representa. Reproduce los testimonios de “el ciego”, Fermín Ramos Bayal y él mismo. En una y otra parte, Anastasio se sale de su sociolecto bajo la excusa de hablar por influencia de su amigo muerto, pero su papel es el del relator más literario.

El relato de Julio se apoya en un registro más próximo al discurso intelectual. Su versión de los hechos es realista y positiva. Es testimonio y también análisis, así que emplea recursos propios de la argumentación y el ensayismo, que reflejan explícitamente la dimensión filosófica de la novela: la ordenación de la materia, para el relato de lo que él llama sus “pasos atrás”, momentos en que retrocedió ante una acción, perfectamente marcados en su discurso; el empleo de tipologías, para la clasificación de la culpa, por omisión o acción, la culpa del que asesina y la culpa del que incumple la orden de asesinar; la exposición de conceptos, como la fascinación, la atención, el acabamiento; el análisis y la crítica sociológicos, cuando recupera los orígenes bastardos y el rencor de clase de Ruiz de Pablo, líder del grupúsculo terrorista; la argumentación dialéctica, que enfrenta la mistificación del lenguaje con la dignidad del silencio o la atención, la libertad con la necesidad, o la acción violenta con la pacífica inmovilidad; la disquisición filosófica sobre asuntos como la violencia terrorista,

las ideologías, el paso del tiempo; la reflexión lingüística, conectada con la persuasión de las ideologías; las digresiones éticas explícitas, sobre la culpa, la responsabilidad y el deber. En fin, toda una serie de recursos que se trenzan con el relato de los hechos de la violencia propiamente dicho que Anastasio desconocía, como el asesinato del acebal y las rencores intestinos del grupúsculo terrorista.

Uno y otro, Anastasio y Julio, emiten sus relatos bajo la cobertura de un registro omnipresente que corresponde al estilo elevado del tipo de novela que practica González Sainz. Pero en el estrato del relato del que son legítimos autores, el estrato distintivo puede decirse, formulan dos versiones—de la tragedia de la muerte de Miguel, los antecedentes de ésta, el mundo del Valle y la misma realidad—de cuya interrelación se deduce el sentido que este elemento, el relato, tiene en la ética narrativa de *Volver al mundo*. Las dos intervenciones de Anastasio, al principio y al final, aun mediatizadas por la voz racional y analítica de su amigo Miguel, proveen una versión literaria de las cosas. Mientras que la intervención central de Julio, aunque no deje de ofrecer narración de los hechos, posee un tono más ensayístico que provee la versión más intelectualizada y racional. Las dos intervenciones de Anastasio enmarcan la intervención de Julio, de modo análogo a como la vida del Valle, gobernada por leyes ancestrales e inmutables, se cierra sobre una violencia tan terrible como episódica, impotente frente a la eternidad que relata Anastasio. La forma más literaria de éste prevalece sobre formas de conocimiento que declaran la preeminencia de las ideas estéticas y las representaciones.

3. 5. El Terrorismo en *Volver al mundo*

J. Á. González Sainz ha escrito una novela vasta y compleja, con temas diversos. El eje de la acción son las actividades de un grupúsculo terrorista durante los años setenta en un valle del norte de Soria. Este contenido está narrado en su mayor parte por Julio, que perteneció a la organización. Todo su relato, comprendido entre los relatos de Anastasio, es el retrato completo de una organización terrorista, cuyo análisis se desarrolla en cuatro secciones: su perfil como organización violenta de pequeño tamaño en el contexto histórico de finales de los años setenta y principios de los ochenta; la ideología, el fanatismo y la retórica terrorista; las acciones que perpetran, en especial los asesinatos, por el valor moral que acarrea este paso; y, finalmente, la cuestión moral, que integra elementos como la inversión moral y la deshumanización.

El autor no da referente claro para la organización terrorista retratada, pero la perfila levemente: “[u]na línea autónoma y libertaria en el ámbito de un nacionalismo desestabilizador del sistema como era el del norte” (301). Más adelante concreta su relación con el terrorismo vasco: “[u]na cuña libertaria en una de las dos organizaciones armadas del norte que se disputaban el protagonismo aquellos años, en la más espontánea y asamblearia” (316). El papel de dicha organización autónoma entre los años setenta y ochenta no puede entenderse sin su relación con la innominada ETA:

La Organización clandestina más importante del país había visto crecer como la hierba a su alrededor, en aquellos últimos años de los setenta y primeros ochenta, una maraña de grupos que

obedecían a lo que entonces se llamaba autonomismo.

Coqueteaban con las viejas ideas libertarias, o los libertarios con ellos, y actuaban por su cuenta y riesgo practicando una violencia difusa, muy pegada según ellos a las realidades cotidianas, a las luchas urbanas y laborales, y tan imprevisible como desestabilizadora para todos los poderes, incluido en el que hegemonizaba toda la violencia clandestina y sus transacciones y exacciones tributarias.⁷⁵ (González Sainz, *Volver* 411-12)

En estos años en Europa proliferan los grupos terroristas: Fracción del Ejército Rojo en Alemania; Brigadas Rojas en Italia; Acción Directa en Francia; el IRA en el Ulster. En España, muy reciente la dictadura, se está institucionalizando el régimen democrático y durante muy pocos años florece un gran número de grupos terroristas locales que acaban desapareciendo pronto:

El Ejército Rojo de Liberación Armado, en Madrid; el Ejército Revolucionario de Ayuda a los Trabajadores, en la SEAT de Barcelona; el Frente Popular Gallego; la Guerrilla Roja Catalana; el Comando Valeriano Martínez, en Asturias; el Front Militar en Cataluña; los Grupos Armados 28 de Febrero, de Andalucía; los Grupos Armados Revolucionarios, en Santander; la Organización de Destacamentos Armados Canarios; los Grupos Autónomos Anarquistas, en Barcelona (...) son algunas de las organizaciones

⁷⁵ La actividad de estos grupos se localiza en el contexto de la transición, cuya violencia ha estudiado Mariano Sánchez Soler.

que surgen en este período anunciando su decisión de utilizar la lucha armada y responsabilizándose de diversos atentados, que no tienen continuidad. (Florencio Domínguez Iribarren 281)

Otros grupos son más duraderos, como los GRAPO, con mayor capacidad de acción; o gozan de relativa importancia, aunque desaparezcan pronto, como el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota). Y en el entorno de ETA los grupos que surgen son pronto asimilados por la que llega a ser la mayor organización terrorista de la segunda mitad del siglo XX en España (Domínguez Iribarren 282). De modo que el grupúsculo terrorista que aparece en *Volver al mundo* se enmarca en un contexto histórico en el que abundaron movimientos de este tipo, aunque de corta vida.

El perfil ideológico de la organización que forman los cuatro amigos en la novela es todo un cóctel de ideologías, y lo determina su líder, Ruiz de Pablo: “Injertó el anarquismo con el nacionalismo, la autoorganización con el militarismo (...) la proclamación de sus paraísos comunistas y nacionalistas” (421). El adoctrinamiento a que somete a Miguel, Julio y Gregorio se nutre de historias ejemplares de revolucionarios. Julio los recuerda: “Bakunin, Marx, Pablo Iglesias, Durriti y Acaso y Fermín Salvoechea (...) nombres de guerrilleros, de escritores comprometidos, de militantes íntegros y abnegados y de grandes organizadores, de príncipes rusos” (332). Estos modelos viene a sustituir a los modelos de las historias familiares: “[c]ualquier vestigio del mundo antiguo es un escombros molesto cuando urge edificar uno de nueva planta” (331). F. J. Ugarte Pérez analiza las raíces románticas del terrorismo. Señala tres elementos: el

tradicionalismo, el nacionalismo y la rebeldía (19-20). Si bien la ideología de Ruiz de Pablo es más bien de corte anarquista y antitradicionalista, la rebeldía sí tiene una gran importancia en el comportamiento del grupo de amigos: “La rebeldía es la consecuencia de defender un infinito como idea o como esencia frente a una realidad finita considerada pobre porque no representa el infinito” (Ugarte Pérez 20). Este aspecto ya lo había puesto de relieve Sanz Villanueva al señalar que de la novela se desprende la idea de que “[t]oda utopía está condenada al fracaso y produce un vacío colosal” (17). En efecto, los cuatro amigos desprecian la finitud del Valle, por parecerles una realidad pobre y pacata, muy por debajo de sus ideales. En su relato, Julio reflexiona acerca del recurso al fanatismo, surgido cuando el impulso utópico fracasa ante la realidad finita:

Entonces la postura más socorrida es evitar el vértigo con una nueva dosis redoblada de confirmación, sin saber—o a sabiendas—que ese redoble te aboca desde ese momento a un mecanismo de piñón fijo que es el mecanismo del fanatismo, del cinismo y la obtusidad. (González Sainz, *Volver* 344)

Este salto, del idealismo al fanatismo, es por tanto un mecanismo de seguridad que pretende salvaguardar la ideología. Por ello, han de distinguirse una y otra cosa:

Los fanáticos (...) pertenecen a otra stirpe distinta de la de los idealistas más o menos apasionados. Estos son capaces de volcar su vida en un ideal, pero, a diferencia de los fanáticos, pueden

someter a crítica sus ideales y en ningún caso pierden la sensibilidad ante el sufrimiento ajeno. (Echeburúa 163)

El fanatismo, además, se realimenta mediante “[e]l paso a la acción en forma de conductas de vandalismo” (Echeburúa 170). Así, exhiben su heroicidad y obtienen una intensa excitación emocional (Echeburúa 170). En *Volver al mundo*, su rechazo de la realidad del Valle y la imposibilidad de cambiarla conduce a los cuatro amigos a formas de vandalismo simbólico. La irreverencia con la que tratan los árboles, las cercas o los caballos tiene este sentido.

Por otra parte, la ideología y el fanatismo se transmiten bajo el excipiente de un lenguaje persuasivo y fascinante. La relación entre el lenguaje y la violencia terrorista constituye una de las obsesiones del autor. Aparece en *Volver al mundo* y reaparece con fuerza en *Ojos que no ven* (2010). Luis Veres ha estudiado la relación entre lenguaje y terrorismo en su ensayo *La retórica del terror*. Parte de la idea de que el lenguaje no es únicamente un instrumento de comunicación, sino que su poder lo ha hecho un arma muy frecuente en las ideologías del siglo XX, en especial como herramienta de persuasión y manipulación política:

También los grupos terroristas fabrican su propio lenguaje persuasivo a mitad de camino entre el léxico político y el lenguaje militar, pero que en todo caso se entronca dentro de los mensajes persuasivos y de los lenguajes perversos, ya que su finalidad supone el encubrimiento de sus fines y el simulacro de una realidad sujeta al asesinato, la extorsión y el secuestro de personas inocentes. (82)

En la novela, Ruiz de Pablo es el gran usuario del lenguaje. Pronuncia solemnes discursos en los que exhibe su dominio de la retórica, casi en todas sus fases: elección de las palabras (*inventio*), ordenación (*dispositio*, con una gran importancia de la *argumentatio*) y pronunciación (*actio* y *pronuntiatio*):

[s]u voz se alzó de pronto persuasiva e impecable como una autoridad antigua, despejada como aquel cielo y certera como el perfil de los montes. Cada palabra era un dardo que atinaba en su diana; cada argumentación, una máquina perfecta; cada modulación de la dicción, un efecto calculado y seguro. (341)

Estos discursos tienen lugar en los majestuosos escenarios de la naturaleza del Valle, y constituyen los primeros pasos del adoctrinamiento. Las palabras de Ruiz realizan la labor de formar el carácter beligerante del terrorista:

El Enemigo estaba en todas partes, en la familia y en la economía, en la cultura y las ideas recibidas, en la religión, en los políticos, y nuestro cometido era desenmascararlo y abatirlo allí donde estuviera, empezando—claro está—por la familia. Le llamábamos Capitalismo, Estado, Aparato, le llamábamos Reacción o Búnquer (...) Basta nombrar a veces para que nos parezca que lo tachado de malévolo absorbe todo el dolor y la miseria y la opresión del mundo. (342)

Pero los discursos fundacionales del líder también pretenden inaugurar una visión del mundo y cancelar la anterior, asimilada al modo de vida del Valle. Más aún, esta tendencia atribuye al lenguaje del líder un poder místico creador: “[c]ada

frase (...) creaba el mundo al nombrarlo” (287). En el origen de la violencia del grupo, está el lenguaje. Por tanto, la puesta en tela de juicio de esta cosmovisión ha de consistir en una crítica lingüística. Germán Garrido señala este aspecto de la novela: “González Sainz desvela las trampas de lenguaje político con el propósito último de demostrar la capacidad expresiva de la novela como forma de conocimiento” (186). Pues bien, si esto ocurre en el plano del autor empírico, algo semejante sucede en la historia, donde el relato de Julio constituye una réplica a aquellos discursos del líder. Éste, en su función de narrador, realiza un desmontaje del adoctrinamiento a que fueron sometidos, pues tras la desaparición del fanatismo, aflora el hecho de que “[l]as palabras en las que se expresan las ideologías, te llenan el mundo” (González Sainz, *Volver* 343). Las palabras se convierten para los terroristas en una realidad vicaria, pobre refugio para quien queda a la intemperie moral.

El terrorismo de los cuatro amigos no se queda en mero aparato ideológico o verbal, sino que pasa a la acción. En cierta ocasión, con motivo de un encuentro para intercambio de armamento, descubren la presencia de un infiltrado. Ruiz de Pablo lo mata de dos disparos en el acebal del Valle, y allí lo entierran. Sin embargo, les hace creer que fue Gregorio quien lo mató, y el descubrimiento de este engaño desatará la tragedia final y la muerte de Miguel. Tiempo después, encargan a Julio el asesinato de un coronel en Madrid, pero éste no logra ejecutarlo y se convierte en un repudiado. Aunque realizan alguna que otra acción, como el reparto clandestino de propaganda (en el curso del cual tienen un accidente de coche y Blanca, amante de Miguel, queda paralítica), son las dos

primeras las que tienen una relevancia cualitativa. Porque el paso de las palabras a la acción supone un movimiento irrevocable de terribles consecuencias morales. Aunque luego se descubra la verdad del asesinato en el acebal, Gregorio creyó haber cruzado un límite y, al menos en su conciencia, esta creencia lo cambió, lo transformó en una criatura atormentada por la culpa. Por eso, Miguel intenta disuadir a Julio de que ejecute las órdenes de la Organización y acabe con la vida del coronel: “Luego ya habrás franqueado la frontera, y esa frontera no se puede volver a atravesar nunca en sentido contrario, y si no, ve y pregúntaselo a Gregorio” (217). La acción es el extremo de la degradación moral, y en el terrorismo la acción equivale al asesinato: “El paso decisivo, como dices, es matar, convertirse en un criminal por las ideas revolucionarias que sean. Pasar a matar es el verdadero sentido de “pasar a la acción” en boca de Ruiz de Pablo” (297). Las actividades clandestinas son poca cosa en comparación con el asesinato, que marca un salto cualitativo:

[t]e inducirán a dar el salto cualitativo y entonces estarás irremediabilmente en sus manos, que son las de la desesperación. Hasta ahora has alquilado pisos, has cobijado a esas sabandijas, has transportado material de aquí para allí y has guardado armas, has dado avisos, hecho recados. Ahora ya estás preparado para el salto de cualidad, para el viaje de verdad. (300)

La acción, el asesinato, cuenta para su consecución con el odio y la inversión moral. Miguel, en una de sus conversaciones con Julio, cuando juzga críticamente el atolladero en el que se han metido, reflexiona acerca del papel

crucial que desempeña el odio. Éste es no sólo el desencadenante de la acción sino que, una vez desatado, resulta ingobernable:

[e]l odio es un disparadero infinito, una espiral sin más agarraderos que los pretextos para seguir odiando y sin otro horizonte que su propia perpetuación. Todo lo que mira el odio lo convierte en motivo para seguir odiando, todo lo que oye, en razón para acrecentar su rencor. Es como una linfa vital, que da energía y sentido una vida, sobre todo a una vida en crisis (...) Porque el lugar del odio es el error, el ir de un sitio para otro (...) sin encontrar un amparo de sí mismo ni hacer otra cosa que girar en torno a su origen. (216)

Pero el odio no actúa sólo; precisa de la inversión moral por obra de la cual, en el encuentro entre verdugo y víctima, ésta debe deshumanizarse. A Julio le encargan el asesinato de un viejo coronel, y aunque finalmente no lo consuma, intenta incitarse con semejantes argumentos: “No es un hombre, me decía, es un perro, un coronel, un militar, es una sabandija (...) es un enemigo opaco y anónimo, no tiene rostro y la cara que yo he visto es la cara de una abstracción” (312). Estas palabras tienen una función auto-persuasiva que trata de contrarrestar impulsos intrínsecamente humanos. Para comprenderlo es necesario distinguir entre agresividad y violencia: la primera es una “[r]espuesta adaptativa al entorno” (Echeburúa 164), mientras que la violencia es una “[c]onfiguración perversa de la agresividad, tiene un carácter destructivo sobre las personas y supone una profunda disfunción social al haber perdido el carácter adaptativo” (Echeburúa

164). Para impedir que una agresividad desbocada en violencia acabe con la especie, la naturaleza ha desarrollado dos inhibidores o reguladores: las expresiones emocionales innatas y la conciencia moral (Echeburúa 166). La deshumanización de la víctima, mediante recursos como la animalización o la reificación, la aleja del verdugo a nivel psicológico, bloqueando de este modo la empatía que despiertan las expresiones faciales (el fanático no tiene empatía, el idealista sí). Julio es consciente de este riesgo: “[h]abía intentado no verle la cara de cerca, no mirarle más que de espaldas y a distancia (...) Le miraba sólo la nuca, el cogote con su pelo blanco bien peinado” (González Sainz, *Volver* 311). En segundo lugar, Julio reconoce la disfunción del segundo de los inhibidores, la conciencia moral, en forma de una gran confusión de valores:

[u]n revoltijo en el que todo acaba siendo a la postre lo mismo o por lo menos surtiendo los mismos resultados, el odio lo mismo que el ansia de mejora y perfección, y la pura maldad o meras ganas de joder la marrana igual que la más ingenua bondad. (314)

Esta confusión, común en los cuatro amigos, se manifiesta más vivamente en Julio porque éste se enfrenta a un verdadero dilema, matar o no matar. Además, esta confusión de valores proviene de su abandono del sistema moral originado en el Valle y su sustitución por un sistema espurio, inculcado por Ruiz de Pablo: “[p]roducir una inversión moral, una proyección estética, no ver al hombre que hay más acá de toda idea, de toda representación” (313). La inversión consiste, por tanto, en una exaltación de las ideas estéticas, de las representaciones e ideologías, en detrimento de los valores humanos. En su relato a Bertha, Julio

cuenta cómo en el último momento, cerca de la nuca desnuda del coronel, se frena y no saca el arma para matarlo. En este momento lo acomete la súbita conciencia de una humanidad de cuya inexistencia había estado persuadiéndose: “[d]e repente vi su nuca, pero no la nuca (...) de la abstracción y la injusticia de la vida, sino una nuca que era más bien un rostro (...) como si en ella hubiera irrumpido, no me digas cómo, un rostro” (357). Es decir, reaparece el inhibidor de la violencia cuya acción había estado bloqueada por el fanatismo, la expresión del rostro humano.

La novela, en este apartado, contiene una teoría que alumbró una salida al atolladero moral de los personajes, un atolladero que es al mismo tiempo promotor de la violencia. Esta teoría está directamente relacionada con el sentido de la novela, tal como se defiende en este capítulo, según el cual la fascinación ideológica por la violencia ha de enfrentar su contingencia con la eternidad del Valle. De los tres amigos, Julio es el mejor acólito a quien encomendar el asesinato del coronel: “[y]o no era por entonces más que un joven lleno de entusiasmo y completamente fascinado por Ruiz de Pablo” (202). Esta fascinación se debe al lenguaje, que tan persuasivamente maneja Ruiz de Pablo: “Ha sido siempre un verdadero mago, un verdadero encantador de serpientes, el dueño de la más seductora dialéctica” (203). Este estado inducido, una especie de conciencia alterada, les hace precisamente olvidar la naturaleza temporal del mundo y del Valle: “Quien está fascinado por alguien o por algo (...) de alguna forma piensa que tiene por delante todo el tiempo del mundo; cree, aunque no tenga conciencia de ello, que el mundo no tiene tiempo, o que ese tiempo no

importa” (204). De este estado es posible salir, bien por la simple extinción de la fascinación, bien por un movimiento voluntario hacia la dimensión metafísica que habían despreciado. A este movimiento lo llama el autor la *atención*: “Rescatar cada momento de todas las ansias y todas las representaciones y fascinaciones, esto es, salvarse” (205). La atención relativiza la ideología de la violencia al enfrentarla con la poderosa dimensión del tiempo, que encarnaba tan bien el mundo del Valle. Cuando Julio se frenó, lo hizo acometido por la súbita humanidad del coronel. Con el tiempo, a su vuelta al lugar de los hechos, se le revela una verdad que resuelve y al mismo tiempo relativiza la confusión moral que entonces lo embargaba:

¿Que qué impresión me produjo? Pues si tengo que ser franco, la impresión más poderosa, la más clara, fue la del tiempo (...) Todo, amantes y asesinos, objetos de amor y objetos del odio, el odio y el amor mismos, todo se reduce a tiempo y se diluye en el tiempo, que es nuestro verdadero objeto de amor y de odio en el fondo, como entendieron a lo mejor desde el principio Anastasio o mi madre y nunca acabamos de entender nosotros. (388)

La fascinación, por tanto, no sólo bloquea los inhibidores de la violencia mediante la deshumanización y la confusión moral, sino que ciega la percepción de su propia contingencia. Tal como dice Julio, la comprensión de la naturaleza temporal de todas las cosas quedó reservada para personajes como Anastasio, quien no abjuró de las leyes del Valle y cuya versión del conflicto el sentido global de la novela ratifica.

CAPÍTULO 4

Ojos que no ven (2010)

4. 1. Introducción

La obra de González Sainz es resultado, entre otras cosas, de un esfuerzo de coherencia. Esta última novela suya contiene elementos que ya habían aparecido en *Los encuentros* (1989), *Un mundo exasperado* (1995) y *Volver al mundo* (2003).⁷⁶ No obstante, *Ojos que no ven* (2010) ostenta un enfoque distinto. La obra de González Sainz ha evolucionado desde el ensimismamiento de su libro de relatos hasta un compromiso con la lucha contra el terrorismo cada vez más explícito. Esta apertura, que había comenzado en *Volver al mundo*, se completa en su última novela. Su compromiso con la realidad, sin embargo, no se realiza a expensas de la dimensión significativa de la obra. El autor ha sabido hallar un equilibrio entre el tratamiento de temas de naturaleza existencial, la culpa, la moral, la naturaleza, el lenguaje o el Mal y una referencia bien expresa a ETA.

Prueba del cambio de enfoque de *Ojos que no ven* es el rápido interés que suscitó entre la crítica periodística, en forma de un buen número de reseñas: Félix de Azúa, Alberto Adsuara, Jon Juaristi, Antonio Muñoz Molina, Moisés Mori, Pablo Martínez Sarracina, Roberto Miranda, José Abad, Gonzalo Martín de

⁷⁶ El autor, en 2006, prefiguraba esta novela, tercera parte de su proyectada trilogía sobre el *mundo*: “[e]sa tercera parte, que será también una historia de terrorismo, debiera decantarse por un profundo sí a la vida” (“Respuesta” 51). Es más, preveía titularla de otro modo que incluyera la palabra ‘mundo’, aunque luego acordó con su editor un título más comercial (“Silencio, se lee”).

Marcos, Toni Santillán, Á. M. Salazar,⁷⁷ Carmelo López Arias, Santos Sanz Villanueva, Alejandro Gándara, Jesús Fonseca, Alfredo Ybarra, Javier Rioyo, Coradino Vega, José Abad, José María Pozuelo Yvancos, Ramón Jiménez Madrid, Ricardo Senabre, Roberto Miranda, Juan Antonio Masoliver Ródenas,⁷⁸ Fernando Savater. Además, la novela empezó a circular entre los debates de actualidad y, en particular, sobre el terrorismo de ETA. El 5 de julio de 2010 el autor pronunció una conferencia en el IV Seminario de la Fundación Fernando Buesa (creada en memoria de uno de los asesinados por ETA), “Terrorismo: Víctimas y victimarios en el Cine y la Literatura”,⁷⁹ que tituló “Mover el ánimo: Literatura y reflexión ante la materialidad de la infamia”. El 10 de abril de 2012, González Sainz participó junto al escritor vasco Fernando Aramburu en una mesa redonda titulada “Terrorismo y Literatura”, que se celebró en el Instituto Cervantes de Nueva York dentro de las actividades que se organizaron en torno a la exposición “En pie de foto. Cien miradas desde el dolor. El terrorismo: crimen contra la humanidad”. Con la publicación de esta novela el autor ha ganado en visibilidad y atención mediática. El tema escogido y la misma extensión de la novela (154 páginas), mucho más breve que *Volver al mundo*, le han permitido exhibir su compromiso moral con mayor facilidad.

⁷⁷ La elogiosa reseña de este autor, “Novela buena, si breve, dos veces...” apareció en *Deia*, el diario del nacionalismo vasco.

⁷⁸ Este crítico le ha prestado atención a la obra de González Sainz, hasta el punto de incluirlo en su *canon* de voces contemporáneas (*Voces contemporáneas*), como señala Justo Barranco. Es un ejemplo del capital de prestigio obtenido por el autor.

⁷⁹ Puede consultarse el programa y un vídeo resumen de cada conferencia en <http://www.fundacionfernandobuesa.com/curso2010.htm>

En este capítulo se estudia la novela según la siguiente organización. En el primer apartado se analiza la estructura, a partir de la historia del texto, y se postula un sentido para la novela: la emigración de una familia al País Vasco y su encuentro con el Terror de ETA conjura un trauma de la Guerra Civil; este viaje se cruza con otro, el *camino* del hombre, un desplazamiento eterno que aquilata la conciencia moral frente al horror. El segundo apartado se dedica al estudio del primer viaje: la emigración interior de los sesenta en España, el terrorismo de ETA, el compromiso moral de quienes se oponen a ETA y el silencio marginal al que se condenan por ello. El tercer apartado se dedica al estudio del *camino*: el valor filosófico, que parte de Martin Heidegger, de esta imagen, la conciencia moral y la culpa, la naturaleza. El último apartado es una intersección de los anteriores: se estudia cómo el despertar de un trauma de la Guerra Civil resulta del cruce entre el sentido histórico del primer camino y el sentido eterno del camino, en forma de tiempo cíclico.

4. 2. Historia, estructura y sentido

Ojos que no ven cuenta la historia de Felipe Díaz Carrión, un hombre sencillo que trabaja en una vieja imprenta en su pueblo, en el noreste de Castilla. Con el avance de la tecnología, la imprenta cierra y Felipe se queda sin trabajo. Entonces deciden emigrar, él, su mujer y su hijo Juanjo, al norte industrial, a una de las cuencas guipuzcoanas. Aunque el cambio es difícil, la familia consigue adaptarse. Tienen dinero y adquieren un apartamento en un bloque de viviendas. Con el tiempo, sin embargo, primero el hijo, al entrar en la adolescencia, y más

tarde su mujer, Asun, se integran en el mundo del nacionalismo radical vasco. Allí han tenido otro hijo, llamado como el padre, en quien éste halla un refugio ante la creciente soledad y desarraigo. Su hijo mayor, Juanjo, se integra definitivamente en la banda terrorista ETA y su mujer experimenta una sorprendente metamorfosis que la convierte en una extraña. Mientras crece la hostilidad hacia él de su hijo mayor y su mujer, Felipe toma conciencia del horror del terrorismo de ETA: secuestros, asesinatos. Es más, participa en manifestaciones silenciosas contra el secuestro de un empresario. Juanjo, el hijo mayor, acaba desapareciendo, y el matrimonio se separa. Al final, quedan Felipe y su hijo menor, en un entorno abiertamente hostil. Abandonan el País Vasco y Felipe retorna a su pueblo. Allí acude a visitarlo el hijo menor con la noticia de que a su hermano Juanjo lo han encarcelado por asesinato. Juntos acuden a visitarlo, pero el dolor de ver a su hijo convertido en un asesino cruel e irredento aboca a Felipe, el protagonista, a una crisis de conciencia por no haber impedido la participación de su hijo mayor en ETA. Entonces rememora el horror de la Guerra Civil y el episodio del asesinato de su propio padre a manos de los falangistas.⁸⁰ Finalmente, la contemplación de la plenitud, encarnada en la naturaleza de su pueblo de origen, alivia un acerbo sentimiento de culpa y le hace desistir del suicidio.

La novela está estructurada sobre una forma de contenido, el periplo o viaje con retorno. Mariano Baquero Goyanes advierte de que el viaje se emplea

⁸⁰ Al tratar el asunto de la memoria histórica (en especial de la Guerra Civil), aunque no sea de manera central, el autor ha logrado centrar aún más su posición en el campo de la literatura. Sobre la importancia de este tema en la narrativa española contemporánea, véanse los estudios de Inge Beisel, Antonio Gómez López-Quñones, Ofelia Ferrán, Javier Gómez Moreno, Ana Luengo o Carmen Moreno Nuño, que afirma: “La Guerra Civil ha sido el tema más cultivado en la literatura española desde que en 1936 estallara el conflicto armado” (30).

como eje estructurador de muchas novelas, desde Cervantes hasta Dickens (17). El *nostos*, o el retorno a la patria, ya había aparecido en *Volver al mundo*, en la figura de Miguel especialmente, aunque en esta novela el argumento se desarrolla por entero sobre un desplazamiento de ida y vuelta al origen. Este periplo, de base mítica,⁸¹ adquiere la referencia histórica de la emigración interior en España durante los años sesenta. La novela reserva el primer capítulo para la ida de la familia al País Vasco, su intento de adaptación, y la integración exitosa de dos de sus miembros. El segundo capítulo es el retorno al pueblo, y el enfrentamiento con la conciencia. Este viaje exterior se cruza con otro desplazamiento, el que siempre realiza Felipe Díaz desde su casa en el arrabal del pueblo hasta su huerta, cuatro kilómetros y medio por un camino de herradura que conoce de memoria y que constituye más un viaje interior de rica significación en la historia. La dinámica de la novela pivota sobre la intersección semántica de estos dos viajes, que representan bien las dos dimensiones de la novela: una más realista, que trata el terrorismo de ETA, la migración interior e incluso la memoria histórica; y otra más idealista, que se ubica en el pueblo y donde el hombre halla sus esencias. Volver al pueblo para Felipe consiste en recuperar el camino interior, el eje de su identidad que la violencia terrorista le había hecho perder. Pero, si bien se mira, las consecuencias de la emigración al País Vasco no son enteramente negativas— pese al enfrentamiento con el terrorismo, el desarraigo y la disgregación de la

⁸¹ Alberto Supiot Ripoll hace un recorrido sobre la presencia de este arquetipo en la literatura universal, desde el “puro retorno” de la *Odissea* (17). Joseph Campbell, por su parte, señala que el retorno constituye un deber del héroe viajero (179). Fredric Wolfzettel también habla de la estructura mítica del retorno (21).

familia—, porque promueve esta dinámica articuladora entre el significado de uno y otro viaje, que resulta a la postre esencial para la conjuración de un trauma silenciado de la Guerra Civil española. La catarsis de este viejo trauma se reactiva gracias a la experiencia del Terror de ETA. El periplo provee el sentido del tiempo histórico; el *camino* provee el sentido de lo eterno. Así, los dos viajes se cruzan sobre la dimensión cíclica del tiempo que permite el hallazgo de semejanzas entre el horror de la Guerra Civil y el horror del terrorismo de ETA. El juego de voces que en *Volver al mundo* generaba el sentido del texto a partir de la interrelación del testimonio realista y del testimonio mítico, se convierte en *Ojos que no ven* en un juego con las manifestaciones del tiempo.

4. 3. El periplo: la emigración al País Vasco y el retorno al pueblo

4. 3. 1. La emigración interior

El primero de los desplazamientos tiene un referente histórico muy concreto, la emigración interior. González Sainz emigró a Italia en los años ochenta. Su sensibilidad por el tema, sin embargo, la reserva para un drama social con menor brillo como fue el de la despoblación rural de la España de los años sesenta. Este tema ya lo había tocado en *Volver al mundo*, cuyos personajes abandonan el Valle en busca de oportunidades en Madrid o el País Vasco, a donde emigra la madre de Ruiz de Pablo. En una entrevista que concedió a *El Norte de Castilla*, dice el autor:

La novela [*Ojos que no ven*] aborda la importancia del tema de la emigración interior en España, algo crucial en nuestra historia y

que, por todos los medios, se orilla, se niega, se maltrata, dándose la inquietante paradoja de que las verdaderas víctimas territoriales son presentadas como responsables de presuntos oprobios y los que han sacado ventaja se presentan como víctimas en un cortocircuito lógico repugnante. (*El norte de Castilla*)

La mirada de González Sainz sobre este tema es crítica y comprometida. El éxodo rural, como la emigración al extranjero, dejó víctimas del desarraigo (uno de los temas de *Volver al mundo*) que, a su juicio, no han recabado la merecida atención. En efecto, se trató de un fenómeno social masivo, como señala Javier Tusell:

En la década de los años sesenta en torno a unos cuatro millones de españoles cambiaron su lugar de residencia y se dirigieron hacia aquellos lugares donde existían mayores posibilidades de otro tipo. El gran fenómeno migratorio consistió en el traslado de campesinos hacia los núcleos urbanos, en los que había posibilidades de trabajo y que, además, les ofrecían unos modos de vida diferentes, más libres y de promoción personal. (453-4)

El volumen fue, por tanto, relativamente grande, y muy concentrado en aquellos tres grandes núcleos: Madrid, Barcelona y el País Vasco. Ya en 1967, Horacio Capel Sáez analizaba el saldo migratorio de la década de los cincuenta, con una clara concentración en esas tres áreas inmigratorias:

En el decenio considerado la provincia de Barcelona recibió un 43 % del saldo inmigratorio total, Madrid un 39 %, la región

vascongada un 14, y las restantes provincias (Alicante, Gerona, Baleares, Oviedo y Tenerife) solamente un 4 %. Es decir, que un 4 % del territorio nacional absorbió aproximadamente un 96 % de la migración interior española en el decenio 1951-60. (84)

Samuel Bentolila señala que en la emigración interior de los años setenta intervinieron factores demográficos, como el envejecimiento de la población, la transformación de la estructura familiar o la elevación del nivel educativo (5-6). Sin embargo, en la emigración de los sesenta el factor predominante fue el económico: “Desde el punto de vista económico, la emigración se explica de forma relativamente sencilla. Se postula que las personas emigran porque esperan mejorar su bienestar, el cual depende de factores económicos y de otro tipo” (Bentolila 6).⁸² En *Ojos que no ven*, aunque Felipe se esfuerza por hallar otros trabajos que compensen el cierre de la imprenta, acaban emigrando al norte a instancias de su mujer:

Vámonos, Felipe, vámonos donde hay más posibilidades y hay más de todo; hazlo por tu hijo. Así concluía siempre, hazlo por tu hijo. Y lo hizo. (...) Se fueron al norte, que al fin y al cabo era lo que más cerca tenían, a uno de los grandes pueblos industriales de una de las verdes y neblinosas cuencas guipuzcoanas. (26)

⁸² La emigración coincide con el desarrollo económico de la España de los sesenta, cuando el Estado, apoyado por los grandes organismos económicos internacionales, introdujo exitosamente la economía de mercado: “The industrializing impetus was remarkable, and it is from this point that we can speak in terms of a complete industrial cycle—on which was diversified and intense, involving the development of vital new sectors, such as cars, household appliances, engineering, chemicals, pharmaceuticals, plastics, shipbuilding, and steel” (Borja de Riquer i Permanyer 260).

La familia de Felipe abandona el pueblo con la esperanza de mejorar su nivel de vida, aunque el desplazamiento supone abandonar el modo de vida rural y la naturaleza. El sacrificio de Felipe es doble, porque al desarraigo se suma la consecuencia potencialmente irónica de las razones de su mujer, “hazlo por tu hijo”. Su nueva vida debe desarrollarse en un paisaje industrial suburbano: la fábrica de productos químicos donde trabaja, una carpintería metálica, un taller de recauchutados, una nave, un concesionario de automóviles y una gasolinera. El contraste con el origen es muy vivo: el desarrollo industrial dejó atrás un despoblamiento rural que, sin embargo, permitió una mayor conservación del entorno, cuyo valor frente a la urbe gris se exalta en la novela:

Así, al lado de la España del desarrollo, hacinada en los suburbios de las zonas industriales, empezó a aparecer otra España despoblada de manera creciente en el interior, desertizada y condenada al subdesarrollo, pero que mantuvo mucho mejor su entorno natural. (Tusell 454)

A esta circunstancia, un desarrollo económico, urbano e industrial falto de calidad de vida junto a la naturaleza que dejaron atrás, se le une el estrés de un ambiente social hostil. La migración interior, tal como la plantea González Sainz, es un drama doble para Felipe Díaz, porque el desarraigo se complica con la imposible integración en el entorno del nacionalismo abertzale, profundamente excluyente. La condición de víctima territorial a la que aludía el autor en su entrevista la ostenta el protagonista por obra de la inversión moral que perpetra el terrorismo, lo que él llama el “cortocircuito lógico”: se lo acusa de opresor e invasor, cuando

su migración acaba con la auto-expulsión y el retorno al pueblo. La migración, ya de por sí arriesgada empresa personal en la que invierte un caudal de vida, resulta un fracaso por culpa de la xenofobia etarra. Jon Juaristi, en su lectura de la novela, destaca este sentido en la novela:

[...]erarquía social tácita que subordina la emigración de la España pobre a quienes, en las regiones industriales, se tienen por anfitriones legítimos y ponen a los recién llegados ante el dilema de asumir sus obsesiones identitarias o resignarse a un ostracismo que, tarde o temprano, derivará hacia situaciones no disimuladas de persecución política y acoso violento. (Juaristi)

4. 3. 2. El terrorismo de ETA

La referencia más o menos imprecisa que aparecía en *Volver al mundo* se concreta en *Ojos que no ven*. No hay mención expresa de la banda terrorista ETA, pero la alusión es tan evidente que no hay lugar para la confusión.⁸³ El contexto geográfico, las características sociológicas del grupo y la retórica abertzale son signos inequívocos. El mismo autor lo justifica:

Ni siquiera escribo terrorismo, nacionalismo, ETA, y sin embargo todo eso está ahí. He obrado como acostumbro, con una deconstrucción de los hechos reales y luego una reconstrucción

⁸³ La representación del terror que hace González Sainz es una forma de anticiparse a cualquier forma de negación que pudiera llegar. Esta novela tiene así un importante valor de futuro para las víctimas. Joan Ramón Resina dice sobre el negacionismo: “[n]egationism erases the representation of generic terror in order to humiliate individuals who are singled out because of their identity” (86).

ficticia con esos elementos, barajados para, sin dejar de apuntar al problema histórico, dirigirme al meollo de la condición humana, donde me quiero ver. (*El norte de Castilla*)

La elusión voluntaria tiene, por tanto, la intención de universalizar el horror y revelar las raíces del mal que se esconden tras la fanfarria ideológica. El relato focaliza toda la percepción del terrorismo en el personaje de Felipe Díaz. Se trata de un conocimiento lento y muchas veces parcial, el desciframiento de un código que al principio le es extraño, como cuando ve, camino del trabajo y sobre la pared desnuda de una nave “[u]n laberinto de consignas, símbolos y siglas que poco a poco iría empezando a descifrar” (27). De hecho, no es Felipe quien toma conciencia activa por un acto de resuelto compromiso social. Al contrario, el terrorismo penetra en su hogar y en su mundo, en forma de alejamiento del hijo mayor, Juanjo. La sustitución de la figura paterna por el grupo de iguales en la adolescencia asume en el proselitismo terrorista una forma universal de naturaleza psicosocial, como señala Francisco Alonso-Fernández:

El funcionamiento conflictivo entre la autoridad parental y la rebeldía de los descendientes, que puede polarizarse en un régimen familiar autoritario, ácrato o mixto. La beligerancia entre el patriarcado y el filiarcado es un germen de conflictos familiares frecuentes. (87)

Por otra parte, la incorporación de Juanjo a los ambientes abertzales constituye un indicativo histórico. Los etarras de los setenta eran obreros especializados

procedentes de familias autóctonas de Guipúzcoa, donde se hablaba el vasco (F. Reinares Nestares 288),⁸⁴ mientras que muchos de los que se incorporaron a partir de los ochenta respondían al siguiente perfil: “Adolescente en el momento de su captación y procedente de zonas urbanas y metropolitanas, estudiante de enseñanza secundaria y con frecuencia crecido en hogares establecidos por familiar inmigrantes” (Reinares 288).

El grupo de jóvenes en el que se integra Juanjo⁸⁵ exhibe rasgos de carácter fuertes, agresivos, intimidatorios: “[t]odos de ordinario con sus cazadoras o sus zamarras de cuero negro, con sus miradas de pocos amigos o como de que les debieran y no les pagaran nunca o nunca lo suficiente” (29). Y Felipe advierte en su hijo “[s]us ojos torvos” (30), así como “[u]n carácter cada vez más agrio y arisco, normal si se quiere en la adolescencia, pero que tenía visos de ser cualquier cosa menos pasajero” (31). Esta furia adolescente, caldo de cultivo propicio para la captación del terrorismo, se identifica con la *hybris*, arquetipo al que hace referencia Julio Caro Baroja: “[l]os grupos de jóvenes rebeldes y agresivos de hoy tienen sus antecedentes y parientes lejanos” (83). El fondo atávico de la conducta agresiva de Juanjo también se halla en la misma organización terrorista:

⁸⁴ Una de los estandartes del nacionalismo vasco ha sido siempre la lengua vasca o el euskera, marginada durante el Franquismo, y cuya posición en el contexto democrático se estableció en la Constitución de 1978, como estudia Clare Mar-Molinero (337). Este nuevo estatus se reflejó en un importante incremento de la producción cultural en vasco, como ha estudiado Jesús María Lasagabaster. La “normalización” llegó a la filosofía, ciencia, medicina, ciencias políticas, pero el paradigma es la literatura y un hito lo marcó la entrega del Premio Nacional de Literatura a *Obabaobak*, de Barbardo Atxaga (351-2).

⁸⁵ También frecuenta la compañía de un “cura joven”, en clara referencia a la participación de la Iglesia en el nacimiento de ETA, como estudia el libro de Álvaro Baeza, *ETA nació en un seminario* (267-317).

El poder del terror (...) se halla ya ilustrado en aquellas sociedades primitivas, en que los grupos de jóvenes solteros forman asociaciones, con ritos misteriosos, máscaras amedrentadoras y acciones destinadas a controlar la vida de las comunidades. (Caro Baroja 167)

La adhesión a la doctrina terrorista se manifiesta no sólo en la pasión violenta del la *hybris*, sino en la retórica del terror, sobre el que González Sainz ya había reflexionado en *Volver al mundo*, y que es en esta novela especialmente visible porque separa a Felipe de su hijo y su mujer, profundizando su asilamiento y desarraigo. Las injurias que le dirigen persiguen precisamente una estigmatización ideológica: “[f]acistón” (39), “[c]ipayo de mierda” (59), “[t]an reaccionario y tan facha” (62), “[u]n vendido y un fascista” (64). Luis Veres señala cómo el lenguaje terrorista persigue el objetivo de toda retórica, la persuasión del oyente a la creencia de determinadas ideas. Por eso, emplean un lenguaje eufemístico más propio de estados legitimados para el uso de la fuerza mediante ejércitos regulares:

Los terroristas no suelen hablar de sus actos en términos neutros, sino que utilizan un término valorativo que intenta aminorar la posible carga negativa que supone todo su ámbito de significación. Nunca hablan de *asesinatos*, *crímenes* o *muerdes*, etc., sino que siempre se habla de *ejecuciones*. Los *secuestrados* o *rehenes* son *prisioneros*. Los *atentados* son *acciones* u *operaciones*. (*La retórica* 88)

De hecho, la progresiva asimilación de la madre y el hijo al ideario abertzale viene acompañada de estas transformaciones léxicas: “Hablaba [Asun] cada vez más a menudo, eso sí, como por otra parte también su hijo mayor, de esos atentados—o *acciones*, según decía el hijo” (33; cursivas mías). Los dos están asimilando el lenguaje de un nacionalismo terrorista cuyos signos manipulados aspiran a tener un efecto perlocutivo⁸⁶ sobre la sociedad y las personas. De ello se da perfecta cuenta Felipe:

Nuestro pueblo, nuestra cultura, nuestra identidad y nuestra lengua, nosotros, nosotros y ellos, ¡cuántas veces no se lo habría oído repetir a ella y a su hijo y a tantas gentes a cuento de lo que fuera! (...) aquellas nociones eran sobre todo lo que les interesaba a algunos que fuesen o significasen, que eran fundamentalmente armas que se arrojaban, que se blandían y con las que se amagaba, *armas con las que se tiraba luego a matar*. Entonces fue cuando comenzó a bajar la cabeza y a querer escurrir el bulto cada vez que ella y su hijo las pronunciaban o las oía decir a quien fuera. (65; cursivas mías)

Veres ratifica la frecuencia de estos términos: “[l]os terroristas recurren a términos como *pueblo, nación, tierra, vascos*, etc., vocablos que poseen un fuerte contenido emotivo” (301). Y el mismo protagonista de *Ojos que no ven*, los

⁸⁶ Para el valor perlocutivo del lenguaje, consúltese, en primer lugar, la obra de la filosofía del lenguaje, fundamental en la pragmática, *Cómo hacer cosas con palabras*, de J. L. Austin, donde éste dice: “A menudo, e incluso normalmente, decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio (...) Llamaremos a (...) un acto de este tipo (...) un acto perlocucionario o perlocución” (145).

enumera: “[e]xplotación, opresión, proceso, proceso de liberación y de toma de conciencia y de decisiones, y también sufrimiento, sufrimiento infligido al pueblo y a los presos del pueblo e incluso a la lengua” (65). No se trata exclusivamente de un lenguaje inofensivo, sino que logra con éxito el efecto de amedrentar y al menos enmudecer a Felipe, consciente de que sólo son un paso que conduce al asesinato en la escala de lo que Luis Martín Peña llama *Psychological Terrorism* o *Psychological Violence* (PV): “PV strategies are based on words, gestures, pictures and symbols in order to subject the person by means of intimidation and fear” (113). Y es que su temor ya había cobrado realidad, cuando unos desconocidos le dieron una paliza y le llamaron “cipayo de mierda” (59). Se trata de una escalada: “ETA’s violence may be classified by physical and PV types, which may form a continuum, taking account that people who has suffered physical violence, often also has suffered previously PV” (Martín Peña 113). Una escalada que sigue los siguientes pasos: “Coercion, Intimidation, Extorsion, Threat, Attacks on Properties, Aggression, Bombings, Kidnapping, Murder” (Martín Peña 113). La frontera entre la violencia psicológica y la física se halla en *Threats*. En efecto, en la novela de González Sainz también se recoge “Toda la variada geografía lingüística de la amenaza y la intimidación” (González Sainz, *Ojos* 49). En determinada ocasión, Felipe, el hijo menor, harto de las burlas y desprecios de Juanjo, se levanta contra éste y le da una paliza sorprendente.⁸⁷ Entonces Juanjo lo amenaza: “A lo mejor luego no lo cuentas (...) o a ver si te vas

⁸⁷ Este conflicto entre hermanos ya había aparecido en *Volver al mundo*, sembrado de constantes alusiones al odio cainita, en los personajes de Miguel y Ruiz de Pablo.

a arrepentir más tarde o te vas a enterar luego de lo que vale un peine, mira a ver lo que haces, tú sabrás, no te vaya a saber malo luego, no te vaya a salir caro”

(49). El mismo Felipe, el protagonista, es objeto de las amenazas. Es decir, tanto él como su hijo menor se hallan en el límite cuya trasposición acarrea la violencia física. Lo singular, y aquí el compromiso del autor es muy firme, es que las amenazas sólo tienen un sentido. No se trata de un conflicto ni de violencia recíprocos, sino que hay un grupo amenazante y otro amenazado: “[d]os bandos:⁸⁸ el de las [personas] que las proferían con mayor o menor bravuconería o convicción y consecuencias reales y el más disperso, desvalido y desamparado de las que las oían con mayor o menor entereza—con mayor o menor miedo—y se atenían luego a las consecuencias” (González Sainz, *Ojos* 49). Esta división en *unos* y *otros* de la sociedad vasca, necesaria para el mantenimiento de la dinámica de la violencia terrorista, se reproduce en la novela dentro de la familia de Felipe: por un lado, Asun y Juanjo, y por el otro Felipe, el protagonista, y su hijo menor, también llamado Felipe. Semejante escisión,⁸⁹ tanto como toda la historia, la percibimos desde el punto de vista de Felipe, el protagonista, en forma de *alejamiento*. En el caso de Asun, se trata de un alejamiento cifrado en la retórica pero también, particularmente, en otros códigos de signos no verbales:

Se había cortado el pelo de una forma rara, no tanto con un corte que pudiera antojarse pasado de moda cuanto se diría que arcaico o

⁸⁸ Aquí el propio autor incurre en una contradicción léxica y emplea la retórica de la violencia, al aludir a dos *bandos* en conflicto, más propio de una guerra.

⁸⁹ La tragedia es doble porque es también el relato de la desintegración de una familia: “La división y la violencia se cuelan dentro de la casa, y la parten en pedazos que ya no volverán a reunirse” (Alejandro Gándara).

primitivo, a repelujones, como se decía en el pueblo, con un flequillo muy corto y una melena absurda que le caía sobre la nuca, y no a los lados, y le hacía una caraza gorda en la que ahora sobresalían *unos ojos saltones que habían cobrado un extraño brillo de rigidez*. (63; cursivas mías)

Se trata de una estética abertzale distintiva, pero muy significativa más allá de lo pintoresco, porque deshumaniza por contigüidad la mirada, uno de los signos de la empatía. El alejamiento afectivo se extiende a otros signos, como la sonrisa de Asun, que Felipe ve en una fotografía en la que ella aparece junto a otras mujeres de idéntico aspecto:

En la sonrisa de la fotografía que él no había atinado al pronto a dirimir del todo, una sonrisa extrañamente velada o, para quien la conocía desde hacía tanto, se podía decir que postiza, pedánea, le salía decir no sabía por qué, una sonrisa pedánea, se hallaba *toda la infranqueable distancia que los separaba* y que había ido creciendo al mismo tiempo y en la misma medida que esa sonrisa se iba formando en su rostro. (75; cursivas mías)

En su lectura semiológica de la metamorfosis de Asun, Felipe acaba por extraer el sentido de la nueva expresión de ella: “[r]ivalidad, animadversión, y en el fondo asco, una mueca de asco reconcentrado y desafiante y una engreída obstinación rencorsa” (75). En el caso de Juanjo, el alejamiento se cifra asimismo en la mirada, en aquellos “[o]jos torvos” (30), que lo vuelven “[c]ada vez más distante, cada vez más ajeno, volando lejos en enigmáticos y seguramente seductores

círculos inasequibles para él” (30). Su definitivo alejamiento simbólico se cumple de nuevo, no obstante, mediante una operación retórica: “[s]u hijo Juanjo, que ya nadie llamaba Juanjo sino Potote” (73). El nombre propio, cuya función básica es la designación e identificación, adquiere una connotación mayor en el caso de los apodos o alias de terroristas, como señala Veres:

Nombres como Iñaki de Rentería, Antza, Txelis, Pakito, Mamarru, Artapalo, Txomin (...) poseen, como es corriente en el lenguaje de la delincuencia, una función exculpatoria, una pretensión de ocultación de su verdadera identidad, cuestión que resulta lógica en una organización criminal. Pero al mismo tiempo, estos apodos y alias desempeñan cierto papel propagandístico.⁹⁰ (112)

En *Ojos que no ven*, el re-bautismo de Juanjo posee este valor en su actividad terrorista interna (que no es sustancial en la novela), pero para la percepción de Felipe, supone su completo alejamiento, su abducción por la organización que se sobrepone a su antigua identidad ensanchando la distancia que hay entre unos y *otros*.

La retórica del terror refleja el odio al otro, al foráneo, que está en las bases ideológicas del nacionalismo xenófobo de ETA, en el pensamiento de Sabino Arana, para quien

[e]l alma euskaldún (...) se encontraba bajo la amenaza de una inevitable degradación por el contacto cotidiano con un pueblo

⁹⁰ Veres extracta esta parte de su estudio en un solo artículo, “Sobre el nombre propio: alias y apodos en las noticias sobre terrorismo”.

degenerado, el español, causante además de su subordinación política. (...) Ante todo, Arana es un racista que conjuga las posiciones del racismo del Antiguo Régimen, asentado en la pureza de sangre, y del nuevo racismo que justifica la exclusión de pueblos y de hombres juzgados como inferiores.⁹¹ (Elorza, “Introducción” 42,46)

La paradoja trágica de la novela de J. Á. González Sainz es que el rechazo se produce en el seno de una familia inmigrante, cuyo único descendiente vasco (de nacimiento, no de sangre) es precisamente el hijo que se enfrenta a su hermano etarra. Y es éste, el hermano de sangre *impura*, en la ideología sabiniana, quien alimenta un odio más feroz y pronuncia unas dolorosas y estigmatizadoras palabras de rechazo contra el padre, estableciendo la frontera entre unos y otros. Merece la pena citar un extracto de la discusión:

[el padre] Le preguntó qué le ocurría, y le dijo no sin apuro que si podía ayudarle.

-Qué me vas a ayudar tú, si eres un paleta de mierda—le dijo a boca de jarro por toda respuesta—, un paleta de mierda y además uno de *ellos*.

Por unos instantes se quedó pasmado, sin capacidad alguna para reaccionar en lo más mínimo ni en un sentido ni en otro, al

⁹¹ Gurutz Jáuregui sostiene también que los cuatro rasgos fundamentales que configuran el pensamiento político de Sabino Arana son “[l]a pureza de raza, el integrismo, el ruralismo, el etnocentrismo y el centripetismo” (174). Para el estudioso, el “[r]acismo se subsumió en época bastante temprana (...) en el etnocentrismo” (174). Al final, han quedado [e]l centripetismo y el etnocentrismo” (175) como los dos pilares del nacionalismo vasco. No obstante, tales rasgos finales, cuando los ostenta el nacionalismo terrorista, devienen rápidamente en xenofobia.

cabo de los cuales, e intentando por todos los medios conservar la calma y no cruzarle la cara (...), repuso que de quién.

De *ellos*, de quién va a ser, de toda esa inmundicia morralla de mierda que no nos deja vivir y nos tiene históricamente oprimidos—contestó de carrerilla mientras le miraba con desprecio arrogante y un resentimiento acusatorio. (37; cursivas mías)

En *Ojos que no ven* reaparece, aunque de forma tangencial, el tema de la bastardía. La bastardía de sangre en *Volver al mundo*, en el personaje de Ruiz de Pablo, estaba en el origen del odio contra su hermanastro Miguel y apoyaba una explicación primigenia del conflicto; lo desenmascaraba ideológicamente. Aquí, ocurre algo semejante: la bastardía *territorial* alimenta el odio de Juanjo y, al mismo tiempo, desbarata la argumentación ideológica que lo sustenta. Tras todo ello, asoma un complejo de inmigrante, ansioso por asimilarse a costa de todo, como bien ha advertido López-Arias: “[m]aketo, hijo de *maketos*, resentido de sus orígenes” (López-Arias). González Sainz encarna en sus personajes las contradicciones del nacionalismo xenófobo y racista en una tierra de inmigración.

Fernando Savater sustenta éticamente la falta de reconocimiento del *otro*, cuyo rechazo extremo está en la base del terrorismo territorial de ETA, y de cualquier forma social de intolerancia violenta. Para Savater, “El hombre, cada hombre (...) es lo que hace y se hace en su actividad” (*Invitación* 15). Pero su actividad choca contra la realidad, las cosas, que se resisten a sus esfuerzos por transformarla. Así, hombre y cosas se diferencian: “No puede haber complicidad entre lo que la cosa tiene de cosa—su identidad—y el hombre, que es

dinamismo—esto es, diferencia consigo mismo” (*Invitación* 17). Cosificar al hombre, por lo tanto, es negarle su capacidad de transformación, negarle esta libertad inherente a su naturaleza: “La posibilidad, la *dynamis*, la libertad... son de lo que está hecho el aire que respira nuestra subjetividad” (*Invitación* 19). Pero el sujeto no se halla solo, sino rodeado de otros semejantes que guardan en sí la misma potencialidad dinámica, la misma libertad. La violencia con el otro surge precisamente cuando le negamos su libertad de transformación, ese impulso que lo diferencia de las cosas: “[l]a violencia no sirve tanto al hombre como a la parte no humana, cosificada, que hay en el hombre” (*Invitación* 34). En otras palabras, me comporto éticamente en sociedad cuando “No reconozco al otro como algo acotado, clasificado, dado de una vez por todas, y apto solamente para determinados usos y servicios, sino como disponibilidad sin límites, como capacidad creadora que transgrede y metamorfosea toda forma” (*Invitación* 34). La violencia terrorista en general, y la violencia etarra en particular, quebrantan este principio moral de reconocimiento de la esencial libertad de *todo otro*, sea quien sea. En esencia, lo que están haciendo es cosificarlo, tal como lo entiende Savater. Pero esta reificación se cumple definitivamente cuando el terrorismo ejecuta el paso final de la escalada de la violencia, el asesinato. En *Volver al mundo*, cuando Julio intenta persuadirse para cometer el asesinato del viejo coronel, le aplica categorías de cosificación: “[e]s un enemigo opaco y anónimo, no tiene rostro y la cara que yo he visto es la cara de una abstracción” (312). El asesinato incumple el principio fundamental de la ética porque cercena la potencialidad de infinita transformación del hombre limitándolo para siempre. En

Ojos que no ven, la actividad terrorista le llega a Felipe en forma de noticias y ecos de noticias que lee fragmentariamente en los periódicos. Una de las más impactantes es el secuestro, durante casi un año entero, del industrial de la fábrica de productos químicos para la que él trabaja.⁹² En su reflexión sobre el secuestro, Felipe dice: “[a]quel hombre, aquel hombre que era un hombre antes y después de ser lo que fuera además de un hombre” (61). Es decir, propugna la inalienable humanidad de quien sufre la violencia del otro, la cosificación que incumple el principio ético.

De hecho, esta declaración de Felipe forma parte de un discurso *interior* prolijo. Felipe es víctima en un doble sentido: por causa de una migración desarraigadora y por culpa de terrorismo. Es cierto que “sólo” sufre una paliza, que unos desconocidos le propinan en su portal, ante la indiferencia de una pareja de vecinos. Pero el silencio autoimpuesto al que le condena la retórica amenazante de su mujer y de su hijo mayor, así como la hostilidad ambiente, lo convierten asimismo en una víctima. Alonso-Fernández ha estudiado todo el complejo de los llamados sentimientos *timéricos*, causados por el terrorismo en sus víctimas; es decir, la inquietud, el temor, la angustia, la ansiedad y el terror (108).⁹³ Entre las reacciones de miedo y terror al impacto del terrorismo puede darse un “Bloqueo petrificante acompañado de *enmudecimiento*, o sea, de silencio total, y, en cambio, la huida desesperada, con gritos y gesticulaciones” (Alonso-

⁹² El más largo secuestro de la historia de ETA fue el del funcionario de prisiones José Antonio Ortega Lara (Florencio Domínguez Iribarren 397), aunque en la novela se trata de un empresario. En toda su historia, ETA ha secuestrado a catorce empresarios; el último, José María Aldaya, que estuvo 342 días en un zulo. (<http://www.interbook.net/personal/angelberto/secuestrados.htm>)

⁹³ Véase, para la importancia del miedo en la sociedad contemporánea, el estudio de Enrique González Duro.

Fernández 126; cursivas mías). En el primer artículo académico que se ha dedicado al estudio de una novela de la enjundia de *Ojos que no ven*, Carlos Javier García pone su atención sobre la disyunción entre la rotundidad de las reflexiones interiores del protagonista y sus actos públicos (24). Señala que la culpa que atormenta al personaje a su vuelta al pueblo radica en su inacción ante la deriva violenta que intuyó en su hijo (26). Si bien la aguda conciencia moral de Felipe forma parte, en la argumentación de este capítulo, de lo que he llamado el viaje interior, los actos públicos de su compromiso en la ciudad guipuzcoana a la que emigra la familia sí incumben al plano exterior del desarrollo de la novela. Y, en todo caso, este es uno de los puntos de cruce de uno y otro camino.

Ya en *Volver al mundo* González Sainz había formulado pares dialécticos que polarizaban decididamente lo positivo y lo negativo, del tipo atención-fascinación, o silencio-lenguaje tergiversado. En *Ojos que no ven*, el héroe cree en la dignidad del silencio frente al exceso verbal de las ideologías totalitarias. En la realidad de la sociedad española, la protesta contra el terrorismo de ETA, que llevan a cabo no sólo las asociaciones de víctimas sino grupos civiles, y miembros de distintos grupos sociales, ha optado siempre por el silencio. Incluso en los casos en los que concurrían manifestaciones de proetarras y concentraciones contra ETA, éstas se mantenían en silencio frente al griterío agresivo de los otros. No me parece pertinente reflexionar aquí sobre el valor del silencio en estos casos reales, pero en la novela se da una circunstancia sobre la que llama la atención el artículo de García. El protagonista de la novela

[p]or decencia, por pura decencia, que es lo que contestaba si alguien se lo preguntaba o más bien se lo reprochaba, empezó a acudir puntualmente, junto a otros compañeros, a la plaza mayor de la localidad para solicitar la libertad del economista. Iban tras haber acabado su jornada laboral, justamente hacia la hora en que había sido secuestrado, y se concentraban en silencio ante el ayuntamiento sosteniendo una pancarta en la que, con letras grandes sobre fondo blanco, pedían la inmediata puesta en libertad de aquel hombre. (González Sainz, *Ojos* 55)

Se trata, claro está, de un silencio comunicativo, que funciona mediante el contraste: “[d]ejar oír su silencio frente al bullicio de los rencores y la algarabía de las retóricas” (González Sainz, *Ojos* 58). Tal concentración tiene lugar con motivo del secuestro del empresario. Se da la circunstancia de que el padre tiene sospechas de que su hijo se sirvió de él para obtener información que sirviera a los terroristas para el secuestro del socio principal de la empresa:

Pese a que se manifestó contra el secuestro en la plaza de la localidad, exponiéndose allí a los insultos de la gente, se inhibió y optó por mantener las sospechas en secreto, sin tomar medidas que pudieran haber ayudado a solucionar el secuestro del industrial. (García 4).

Esta objeción resulta evidente incluso para su autor que reconoce que el personaje “[n]o está exento de contradicciones” (*El Norte*). La más evidente es el hecho de que “Rehúye el enfrentamiento familiar y, en cambio, desplaza su acción hacia la

verbalización interior de principios” (García 23). En efecto, abundan las veces en que el personaje se inhibe y calla, en las que su opinión queda para su “fuero interno”, no sólo frente a su hijo o su mujer (cuyos alegatos escucha en una ocasión con “[l]a cabeza de ordinario baja, la boca cerrada” (González Sainz, *Ojos* 66)), sino frente a los simpatizantes de ETA que en el bar de siempre le hacen sentir su rechazo. Este “fuero interno”, recinto de su discurso ético, tiene relevancia pragmática porque determina en cierta medida la eficacia de su condena. Según la teoría de los actos de habla, la mera pronunciación de la proposición “Yo condeno” realiza el acto de condenar. Se dice entonces que tiene dicha *fuerza ilocutiva*. Sin embargo, para que tal acto tenga lugar han de darse unas determinadas circunstancias, variables contextuales que ratifican la validez de ciertos actos ritualizados.⁹⁴ Por ejemplo, la proferencia de las palabras “Sí, quiero” no tiene el efecto de *casar* cuando falte un testigo que lo reconozca. En el contexto de las manifestaciones contra la violencia etarra, y en lo que ocurre en la novela, la reclusión de la *condena* al *fuero interno* del personaje relativiza su eficacia como acto de habla. Es cierto que en sendas ocasiones Felipe se enfrenta a su hijo y a su mujer. Son dos explosiones de indignación moral que no hacen sin embargo más que ratificar la inhibición general del personaje (igual que las efusiones comunicativas de un tímido). Y, en todo caso, quedan reducidas al *fuero familiar*, sin trascendencia en la calle más que las manifestaciones en la plaza. Y

⁹⁴ Actos ritualizados son aquellos en los que han de cumplirse unos pasos: casarse, inaugurar un curso, renunciar a una plaza, etc. Tienen sus convenciones establecidas y el incumplimiento de una de ellas puede acarrear el fallo del acto, lo que se llama un *acto fallido* (María Victoria Escandell 46). Actos ritualizados, también, se han convertido este tipo de protestas contra ETA.

en estas ocasiones incluso los concurrentes confían a una pancarta la verbalización de una condena que no se atreven a pronunciar. No obstante, tal como denuncia John Searle, para que haya condena no ha de pronunciarse explícitamente tal palabra. Lo que el filósofo llama la “falacia de los actos de habla” (143) significa que no hay relación necesaria entre forma lingüística y fuerza ilocutiva: “[l]as palabras tienen bastantes ocurrencias literales en las que las emisiones de las palabras no se relacionan con la realización del acto” (Searle 145). Dicho de otro modo, que podemos no condenar al pronunciar la palabra *condenar*, y viceversa, podemos condenar incluso si pronunciamos otras distintas. Ello supone que palabras que el protagonista de *Ojos que no ven* pronuncia están de hecho realizando *indirectamente* la condena: por ejemplo, cuando dice, preguntado por el motivo de su asistencia a las concentraciones “por decencia, por pura decencia” (55). González Sainz construye un personaje dueño de una profunda y firme conciencia moral, cuyas contradicciones (la inhibición verbal, la represión a la hora de denunciar a su hijo) no hacen sino afianzar su verosimilitud como criatura de ficción. Tales contradicciones, además, explican las de una sociedad víctima del miedo y de la mordaza que éste impone, y relativiza así, desde la literatura, el rigor del juicio que puede emitirse sobre su conducta.

4. 4. El viaje interior: el camino de campo, la culpa y la redención

4. 4. 1. El *camino*, fuente de carácter y conocimiento

Junto al periplo exterior, que lleva al personaje desde su pueblo al País Vasco, para años más tarde regresar, se halla otro tipo de desplazamiento en la

novela. Se trata de un viaje interior, cuya alegoría básica es la del *camino*: apenas una senda, un camino de herradura que discurre poco más de cuatro kilómetros desde la casa de Felipe, el protagonista, en el arrabal de su pueblo, hasta su huerta en el campo. Desde muy pronto se aclara que posee valor figurado: “[a]quel camino que era para él mucho más que un simple camino” (23). Y en un extracto que debe citarse entero, se explica su sentido:

Aquel camino era su *fuerza* y su *temple* en la vida, era la índole de su inclinación hacia el mundo y también su desaparición de él. Era además todo su *saber*, como si su *experiencia* de la vida y su relación con las personas y las cosas se hubiera ido forjando poco a poco sobre todo en aquel trayecto, en aquel continuo ir y venir meditando lo veía y viendo lo que meditaba, en aquel lento y acompasado posarse y decantarse de las cosas al ir viendo lo común en lo distinto y ver también lo mismo diferente, al ir encajando los golpes y los sinsabores de la vida—al ir dejándose ganar por las alegrías—y atravesando sus vacíos y soledades mientras oía el eco de sus pasos y el sonido impenetrable del viento en las hojas de los chopos que él interpretaba según los días y la luz y las estaciones, y de ello, de todo ello, sin que llegara a saber cómo ni cómo no, mucho más que de las *lecturas* que trabajosamente había ido haciendo por su cuenta o de los tratos que también trabajosamente había ido manteniendo con la gente, le hubiera resultado una especie de callada e inextricable *fuerza*

magmática y una rara *serenidad* taciturna y melancólica, sabia y
pacientemente trenzadas ambas en torno a los enigmas de la vida y
sus signos, no menos enigmáticos pero enteramente cambiantes,
del *tiempo*. (24; cursivas mías)

Se trata, por tanto, de un espacio de vasta significación alegórica, que remite a la vieja alegoría manriqueña del camino como la vida. En realidad, el camino remite a la vida y el carácter del protagonista: fuerza, temple, experiencia, saber, serenidad. José Ramón González García, en la presentación de la novela en Valladolid, el 4 de febrero de 2010,⁹⁵ señala la conexión de esta imagen en la novela con el texto de Martin Heidegger *El sendero de campo*. Temas como la serenidad, lo sencillo, los enigmas de la vida y el tiempo, que forman parte de la filosofía de vida de Felipe, ya están en el texto del filósofo alemán, donde el camino se presenta como un cauce de saber del que se beneficia su caminante: “El camino recoge todo lo que tiene sustancia en su entorno y le aporta la suya a quien lo recorra” (Heidegger, *El sendero*). Felipe es un campesino, un campesino emigrante a los núcleos industriales del norte, cuya cultura y saber no proceden de los libros sino de la experiencia. El perfil de este personaje, que tiene su raíz en Anastasio, el amigo de Miguel en *Volver al mundo*, es una de las claves de toda la novela, como admite su autor:

[e]l hombre que extrae los motivos de su acción de la experiencia y
no de ningún relato fascinador ni anestesiador de los problemas
interiores que un hombre no puede por menos de tener, ni de la

⁹⁵ Texto proporcionado por el propio autor.

adscripción a ningún grupo, sino del camino mil veces andado y
vuelto a andar. (*El norte*)

La experiencia como fuente de conocimiento y conducta se concreta en la novela en el camino, que constituye una metáfora sobre la que gira no sólo la visión de la vida del protagonista, sino su férreo código moral. Constituye, en suma, el eje de su identidad, de su yo. Por eso, cuando emigra al norte, cuyo recorrido al trabajo por la cuneta de una carretera está rodeado por paisaje industrial, está haciendo un sacrificio enorme: “Eso es en lo que te has convertido, pensaba, en un hombre de cuneta, un hombre de arcén, que es ya lo que eres; *tu camino ya no es un camino*, sino una cuneta, un margen, una orilla, que tampoco es ya la de los ríos sino la de este arcén de carretera” (28; cursivas mías). El arcén no es el camino sino figuradamente el lateral del camino. Se ha desviado del eje y de ahí procede parte de su perplejidad ante los hechos de la violencia terrorista en la que se ve involucrado su hijo. Dice Carlos Javier García en su artículo: “[l]a seguridad que padre irradia cuando reflexiona se vuelve perplejidad cuando actúa” (11). Su inhibición ante los hechos, la inconsecuencia entre su discurso interior y su acción exterior, encuentra así otra interpretación, porque el camino “[e]nlazaba su ánimo interior—su alma, decía él a veces—con el mundo” (González Sainz, *Ojos* 23). La referencia ética, no obstante, se mantiene incólume, porque el camino ya ha sido asimilado y goza de una existencia interior. Así, cuando regresa a su pueblo, de vuelta de la emigración, siente un profundo alivio al comprobar que el camino no ha cambiado, no ha sido alterado. En realidad, se trata de la constatación de que el camino se lo llevó dentro y entonces lo descubre: “[a]ndar como si en

realidad fuese el propio camino el que le anduviera por dentro” (14). Volver de la emigración es recuperar el camino en el sentido de recuperar su yo anterior, pero también es la constatación de la incolumidad de su criterio ético.

Felipe Díaz, el protagonista de *Ojos que no ven*, no es un hombre de letras, sino un campesino, cuya sabiduría la ha adquirido mediante la percepción sensible y el pensamiento: ver, escuchar e interpretar los signos de la naturaleza, especialmente los que se le ofrecen en torno al camino que se constituye así en una plataforma epistémica. El camino es espacio de conocimiento y al mismo tiempo espacio de formación del *carácter*, esto es, en términos estrictos, de formación del *ethos*,⁹⁶ la naturaleza moral del hombre que determina sus acciones.⁹⁷ En efecto, la conciencia moral de Felipe es muy aguda, casi dostoyevskiana, como les ocurre a los personajes de sus otras novelas, tanto el protagonista anónimo de *Un mundo exasperado* como Julio, Gregorio o Miguel, en *Volver al mundo*. La orientación de su código moral es claramente antirrelativista, como se evidencia en las palabras que le dirige a su hijo Juanjo en el calor de la discusión, y que más tarde se repite casi con los mismos términos; términos que constituyen toda una declaración contra la violencia terrorista:

[u]nas cosas son justas y otras injustas, que unas son atinadas y
otras un completo desatino *se mirara por donde se mirara*; que
unas atraen el bien incluso en general y otras nada más que

⁹⁶ La forma que el *DRAE* ha recogido en el artículo propuesto para la vigésimo tercera edición omite la *h*, *etos*, y tiene esta definición: “Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad” (*DRAE*).

⁹⁷ Esta identificación entre el carácter y naturaleza moral de una persona, entendida como conjunto de virtudes para la acción, es de origen aristotélico (Aristóteles 48-9).

calamidades y atrocidades; que unas son verdad, verdad de la buena y no meras instrumentalizaciones o utilizaciones ventajistas, y otras nada más que puras fantasmagorías o meras monsergas más o menos huera o envenenadas, y unas son lícitas y las otras claramente ilícitas, tolerables las unas y las otras de todo punto intolerables, como atemorizar e intimidar y ofender a la gente y por supuesto matar, matar o secuestrar a quien sea y por lo que sea. (57; cursivas mías)

Este planteamiento dicotómico y antirrelativista (“se mirara por donde se mirara”)⁹⁸ separa los valores de los antivalores, el bien del mal, aunque el mismo Felipe reconoce que la dificultad estriba en el deslinde: “[e]ra verdad que la línea de demarcación entre unas cosas y otras podía que fuera a veces, más que enrevesada y corredera, escondidiza” (57). Se trata de una ética axiológica, cuyo eje es, precisamente, el camino: “[e]l camino de tierra de su padre, que en paz descansase y el de su abuelo y también el suyo, que parecía *poner lindes* entre la fertilidad de la tierra y las laderas rocosas y escarpadas, entre la aridez y lo ubérrimo” (152; cursivas mías). Es decir, el camino es metáfora del criterio moral que dirime unas cosas de otras. Es, por tanto, eje de conducta y, al mismo tiempo, eje del espacio natural en el que Felipe se siente entrañado. Se establece así una

⁹⁸ Esta orientación, sin embargo, se combina con otra que aboga por un subjetivismo ético que esté en la base de la tolerancia; la formula como otra posible vía de acercamiento a su hijo Juanjo: “[c]ada uno ve y piensa a su modo (...) no por ello los demás tienen la obligación de ver y pensar como él” (González Sainz, *Ojos* 74).

analogía crucial entre la conciencia moral del protagonista y la naturaleza: aquella se forma y emana de ésta, tal como ocurría en *Volver al mundo*.

En su lectura de la novela, Félix de Azúa se refería a Felipe como un “Orfeo ético” (5). García, en su artículo, señala que Felipe “[l]ee el mundo mediante esquemas éticos” (15). Moisés Mori caracteriza al protagonista, también, según su perfil moral: “[l]a honradez y el temple del personaje central articulan por sí mismos un sistema de valores (...) encarna una moral que parece sostenerse en la armonía y el saber de la naturaleza” (Mori). Zarracina, al hablar del protagonista, dice: “Lo suyo es una mezcla de sentido común y memoria, un punto de vista humano y digno, una especie de Occam moral” (Zarracina). Y José Abad lo califica como “[u]n hombre esencialmente honesto” (Abad). Se trata, en todos los casos, de una descripción del personaje en términos éticos, porque la naturaleza del carácter de éste es ostensivamente moral. Por eso, no hay solución de continuidad en el protagonista de *Ojos que no ven* entre los rasgos netamente morales y otros elementos de su carácter como el temple, la fuerza, la serenidad y el aprecio por lo sencillo. Cuando Felipe aún confía en abrir vías de comunicación con su hijo Juanjo, le transmite un modelo de comportamiento de tipo estoicista:

[u]nas veces salen bien las cosas y se sale ganando, y otras en cambio se pierde y acaban saliendo o hasta requetemal, pero para eso está el carácter, el temple, decía el abuelo y decía su padre, para afrontarlo todo *lo mismo que aquel camino* afrontaba tanto las laderas y las cárcavas resacas de los cerros, y aun la cortada a pique de Pedralén, como la dulce extensión de ubérrima tierra

junto al río: sin aspavientos ni alharacas, sin ansias ni excesivos
anhelos—más bien como renuncia—, pero siempre de la forma
más hacedera, limpia, ajustada y practicable, como si nada las más
de las veces. (99; cursivas mías)

En su modelo de comportamiento el camino ejerce un papel ejemplarizante. El simbolismo de la vasta naturaleza del Valle que en *Volver al mundo* proveía de un código moral no relativo ni caduco, se adecua a la concentración expresiva que requiere una novela más breve como *Ojos que no ven*. Así lo ve González García: “[e]l adelgazamiento de la novela y la elección de una fórmula más simple y sencilla no va en detrimento de su densidad significativa” (2-3). El camino es aquí metonimia de la naturaleza como modelo de rectitud e impasibilidad ante las adversidades. Se trata, de nuevo, de la *ley natural* muy en conexión con el pensamiento estoico: “Al tomar la naturaleza como guía moral (...) los estoicos inauguraron la tradición de ley natural” (R. S. Sharples 383). Para el autor, el camino es imagen de la experiencia del hombre, obra suya sobre la naturaleza, yendo y viniendo,⁹⁹ y se enmarca íntimamente en esta de modo que hombre y naturaleza se armonizan—se encuentran—en él. Así lo formula Heidegger en *El sendero del campo* (1953), texto en el que tanto se apoya *Ojos que no ven*, como bien advertía González García (4):

Sobre su senda se encuentran la tormenta estival y el día de la
cosecha; el ágil estremecimiento de la naturaleza y el calmo morir

⁹⁹ Así lo declara en la entrevista titulada “José Ángel González Sainz”, publicada en *Youtube*.

del otoño; se contemplan mutuamente el juego de la juventud y la sabiduría de la vejez. Pero en una sola consonancia, cuyo eco el sendero del campo lleva y trae silenciosamente consigo, *todo queda armonizado*. (Heidegger, *El sendero*; cursivas mías)

Los sabios paseantes del sendero son campesinos, como Felipe. Éste posee una sabiduría tradicional que se basa en la contemplación y el pensamiento. Un pensamiento moroso y meditativo, que también tiene su referente en otro texto de Heidegger, cuando éste distingue entre “[e]l pensar calculador y la reflexión meditativa” (*Serenidad* 18).¹⁰⁰ Un tipo de pensamiento que permite a Felipe apreciar *lo sencillo*:

El estrépito de lo sencillo, recordaba haber oído que decía su padre y él haberse puesto a pensar muchas veces, el estruendo de lo callado, la violenta discordia de la evidencia: que se nace y se muere, como las hojas y las plantas; que los días pasan raudos como aquella hoja en el río. (González Sainz, *Ojos* 99)

Esta es la enseñanza que Felipe intenta infructuosamente transmitir a su hijo Juanjo. Se obtiene del modelo de la naturaleza, pero el fanatismo terrorista ciega

¹⁰⁰ También en este punto hay una referencia al pensamiento de Heidegger. El filósofo alemán, con motivo de una conferencia conmemorativa del músico Corandine Kreutzer, postula la *serenidad* como una actitud cautelosa frente a la modernización tecnológica, “[u]na actitud que dice simultáneamente «sí» y «no» al mundo técnico” (*Serenidad* 27), una manera de expresar la necesidad de la tecnología pero preservando una jerarquía moral que pone por encima de todo al hombre. Este concepto, en una conferencia pronunciada en el contexto de la Guerra Fría y el miedo nuclear, no tiene el mismo sentido en *Ojos que no ven*, porque la tecnología no es la amenaza. La serenidad, para González Sainz, es actitud contra la deshumanización y preservación de la dignidad del hombre, sí, pero frente a la amenaza de las ideologías totalizadoras y el terrorismo. Pese a ello, tanto para uno como para otro la fuente es el camino: “[u]na serenidad que se diría prolongación del mismo camino” (González Sainz, *Ojos* 97); “Este saber amable es la serenidad (...) Los que la poseen, la tienen del sendero de campo” (Heidegger, *El sendero*).

la percepción e inhabilita para una disposición de ánimo necesaria (que González Sainz llama la *atención*). Dice Heidegger: “El hombre deviene así distraído y sin camino. Al distraído lo sencillo le parece uniforme. Lo uniforme harta. Los hastiados encuentran sólo lo indisinto. Lo sencillo se escapó” (*El sendero*). Esta atención a lo sencillo es crucial en el pensamiento de la novela porque en ella radica la capacidad para deslindar el bien del mal, para no percibir un *mundo indistinto*, como le ocurre al etarra Juanjo. Se trata, tal como ocurría en *Volver al mundo*, de una denuncia de la confusión moral que está en la base de comportamientos incívicos como la indiferencia ante ETA, e incluso la tolerancia del terror de ciertas parcelas de la sociedad: “[e]l más vil de todos los mejunjes, el que confunde a la víctima con el culpable y le da a uno el trato y la consideración del otro” (González Sainz, *Ojos* 101).

Como se ve, la riqueza significativa del camino es enorme en la novela. Es fundamental para comprender el carácter y la complejidad moral del protagonista, que no sólo le permite enfrentarse al terrorismo durante sus años en Guipúzcoa, sino que le enfrenta asimismo con su acerbo complejo de culpa por no haber actuado con su hijo.

4. 4. 2. La culpa y la redención

La culpa es un tema omnipresente en la obra de González Sainz. Acaso más en *Volver al mundo* que en esta novela, pero en *Ojos que no ven* la conciencia es más enrevesada, y se esconde entre los pliegues de un lenguaje no siempre unívoco, como ha revelado en su artículo García. En principio, el

protagonista es consciente de que el comportamiento de su hijo ostenta unos signos sospechosos sobre su participación en el secuestro del industrial por ETA. Aquí comienzan sus contradicciones: “Pese a que se manifestó contra el secuestro en la plaza de la localidad (...) se inhibió y optó por mantener las sospechas en secreto” (García 21). En sus reflexiones interiores, dotadas de una gran firmeza moral, faltan además las alusiones directas a este hecho, de modo que “[l]a omisión es un signo textual aportado por la novela” (García 22). Es más, el crítico formula la hipótesis de que “[l]a firmeza discursiva interior y la manifestación silenciosa en público ocultarían una dimensión añadida de culpabilidad reprimida” (García 25). Esta dimensión, no obstante velada, se desarrolla en “[u]n subtexto silenciado y a la vez latente (...), el subtexto de la culpabilidad añadida por no haberse enfrentado a su hijo” (García 25). Al comienzo de la segunda parte de la novela, de vuelta en su pueblo y lejos del lugar industrial donde quedaron Juanjo y Asun, el padre parece haber alcanzado una paz relativa consigo mismo. Sin embargo, ante la noticia de que a su hijo lo han encarcelado por terrorista, y especialmente tras su visita a la cárcel, Felipe se enfrenta de nuevo a sus demonios: “[a] partir de entonces mira de frente los posibles efectos de las omisiones y, cuando echa la vista atrás, el horror y la culpabilidad insoportable se apoderan del personaje y le paralizan” (García 27). El regreso al pueblo, acompañado del benjamín, que no quiso entrar a ver a su hermano, es penoso y los primeros días está casi en shock. Al cabo de un tiempo, el hijo se marcha y Felipe queda solo. Entonces emprende una subida a lo alto de la pared de piedra llamada el Pedralén y allí consigue finalmente decirse lo que no se atrevió o no

quiso decirle a su hijo terrorista en su momento: “El peso de las omisiones va emergiendo gradualmente de la sombra y su verbalización señala su falta de iniciativa en el pasado, la agencialidad que tuvo a su alcance” (García 29). Es el momento climático de la novela porque el personaje busca la muerte, pretende suicidarse arrojándose desde lo lato del Pedralén, y ante este límite físico y emocional aflora todo que quedó reprimido—tal como señala García—, pero comparece también todo aquello que lo redimirá.

La culpa de Felipe se desglosa en el incumplimiento de dos responsabilidades conexas: la primera, la de haberse inhibido ante los “signos de especial importancia” (González Sainz, *Ojos* 55) que le indicaban que su hijo lo había usado para favorecer el secuestro del industrial; y la segunda, una responsabilidad intrínsecamente paternal, que García atribuye a su papel cultural en la institución paternal (García 27), cargada de un fuerte atavismo:

[l]o que yo he criado, y por tanto la vida a que yo he dado lugar, de repente ha resuelto quitarles la vida a otras personas a las que (...) ha decidido no considerar personas, sino fardos, obstáculos, abstracciones. ¿Cómo has podido? ¿Cómo es posible que un hijo mío—déjame decírtelo—que es carne de mi carne y sangre de mi sangre, o si no por lo menos hechura mía, haya podido llegar a tanta imbecilidad (...) ¿Cuál es mi culpa? (González Sainz, *Ojos* 130)

La primera responsabilidad se nutre paradójicamente de aquello que pretende aliviarla, porque la emisión de las palabras que debió decirle a su hijo generan una

suerte de mundo imposible: “Como quien da mil pasos más a cada circunvolución de sus pensamientos y se va cargando del peso imposible de lo que podía haber sido y no fue, Felipe Díaz fue arrastrando poco a poco sus miembros entumecidos por una culpa que no atinaba a despejar” (González Sainz, *Ojos* 146). Además, ésta hace flaquear las mismas bases de su carácter, porque la violencia verbal del hijo cuando fue a visitarlo a la cárcel lo afectó en su autoestima, fundada sobre la experiencia y el saber tradicional, la ambición modesta y el origen humilde y rural, pero sobre todo sobre una suerte de mutismo ético que privilegia la escucha y la atención: “[s]i ser tan poca cosa, si no haber tenido vara alta cuando había que tenerla o ser en general de tan poca monta, era también su culpa” (147). Son las mismas claves de su carácter pacífico y silencioso, que frente a la violencia etarra parece apocamiento y claudicación. Una duda surgida de la opción de la protesta muda frente al griterío agresivo de los simpatizantes abertzales, que González Sainz ha sabido encarnar en su personaje, pero que remite a la realidad de la reacción vasca—descontada, claro está, la conformidad claramente culposa de los indiferentes. La solución que halla Felipe a la culpa de su inacción es una vehemente y desesperada forma de comunicación: “Ahora le iba a hablar, pensaba, ahora le iba a hablar sólo a él, o a lo mejor también a ella o quién sabe quién; pero les iba a hablar todavía a su manera, en silencio, callando (...) pero con hechos” (González Sainz, *Ojos* 148). El suicidio, su propia muerte, está motivado por el peso de la culpa de su silencio. La segunda responsabilidad, la de su papel como padre, trasciende el rol institucional que García le asigna en su artículo (incluso aunque éste sea heredado) al conectarse con la fatalidad que pesa

sobre su sangre. Porque fue su mismo padre quien, durante la Guerra Civil, tras el *paseillo*, fue despenado por los nacionales en el Pedralén, donde ahora se halla Felipe. Y el comportamiento de aquél ante el terror, poco antes de su muerte, se reviste asimismo de la dignidad del silencio: “[n]o dijo al final la más mínima palabra; sólo les miró, les miró a cada uno de ellos con una desolada tristeza” (González Sainz, *Ojos* 149). La fatalidad que pesa sobre la familia parecía haber sido conjurada durante la vida de Felipe, pero el rebrote de la misma violencia, bajo la cobertura falaz de otra ideología totalitaria, lo asume el protagonista como una responsabilidad propia. Está cargando sobre sus espaldas el peso incomfortable del destino, y en este punto la novela cobra un vuelo trágico universal.

El influjo dostoyevskiano también se aprecia en el final de este episodio, en que el personaje halla, si no la redención, al menos una liberación, como señala García: “[l]a dinámica narrativa produce un contexto en el que confesión, culpa y castigo coexisten en cierta forma de liberación” (21). El sentido de esta liberación, no obstante, es difícil de precisar, como también opina Álvaro de la Rica:

Al final, ante la descripción de una panorámica desde lo alto, a las afueras del pueblo, podría parecer que los elementos se disuelven en una dinámica integradora, pacificadora, proyectiva. Yo no lo creo, en realidad; bueno, no estoy seguro. Toda la lógica del relato conduciría, más bien, a la irreductibilidad del bien y del mal.

(Rica)

En efecto, no hay nunca sentidos unívocos en la obra de González Sainz, que se apoya, como él mismo ha declarado, en la “«inquietud dialéctica absoluta» que Hegel adjudicaba a la autoconciencia escéptica (“El trabajo” 45). Lo que sí queda claro es que, como bien argumenta García, el personaje halla en la asunción de la culpa “[u]na vía de convivencia con el pasado” (31). Y que esta asunción se ve catalizada por la contemplación de la belleza natural (García 29-30). Una epifanía más en la naturaleza—una figura literaria que recorre todo el texto, como señala González García (4)—, pero cuyo poder revelador requiere de la *atención* del hombre. No obstante, hay que precisar el sentido de esta revelación, sobre la base, sí, de la naturaleza. Porque el horror que alimenta su culpa traspone el hecho de la inacción ante la implicación en ETA de su hijo, para alcanzar la intuición de que tal inacción reabrió el camino a la fatalidad que venía golpeándolos desde el 36. En consecuencia, la revelación epifánica final es más amplia:

[f]ue entonces cuando abrió los ojos todo lo que le daban de sí para que le cupiera en ellos el espacio entero a la redonda, para que le cupiera el camino y aquella inmensidad y le cupiera la *extensión entera del tiempo con todas sus vicisitudes*. (153; cursivas mías)

Es el descubrimiento de la *totalidad*, tanto en su dimensión espacial como temporal, lo que le hace desistir del suicidio. El descubrimiento de una naturaleza casi panteísta tiene un efecto catártico que lo alivia en las raíces más profundas de su culpa, la que le hace creerse responsable del ciclo de terror. Y este efecto se concreta, otra vez, en el camino: “[e]l aliento de lo eterno que le ascendía del camino” (153). El camino es el eje, una vez más, de su salvación, porque es el

camino lo que pone en relación al hombre con la naturaleza y las verdades que ésta alberga.

4. 5. Encrucijada: la experiencia del terror y la conjuración de los traumas

Ojos que no ven se plantea como una encrucijada de sentidos, esto es, como la intersección dinámica de dos viajes: por un lado, la migración al norte, el terrorismo, el ostracismo, el desarraigo, el compromiso y el silencio; y por otro lado el camino, eje de conducta y conocimiento, origen de la conciencia moral del protagonista. El primer viaje es un periplo, pero el *camino* es un viaje interior que no tiene principio ni fin, origen ni retorno. Es un constante ir y venir del pueblo a la huerta y de la huerta al pueblo que se enmarca en un paraíso eterno. Sin embargo: “En todo paraíso (...) hay siempre tarde o temprano una serpiente” (González Sainz, “El trabajo” 44). La había en el Valle de *Volver al mundo* y la hay en el entorno aparentemente intacto del pueblo de Felipe, en esta novela. En este caso, el elemento maligno es un trauma de la Guerra Civil, el asesinato del padre del protagonista por los franquistas, que lo habían acusado—con acierto—de esconder a un anarquista a quien deseaba proteger de la muerte. La experiencia del terror se repite para el protagonista, que fue testigo de cómo se llevaron a su padre y cuyo hijo, décadas después, se convertirá en asesino de ETA.

El estudio del trauma en el ámbito de las Humanidades cobra especial relevancia para la representación del terrorismo en la Literatura. Susannah Radstone repasa en su artículo el desarrollo de este enfoque en los estudios

culturales, cuyo origen sitúa a comienzos de la década de los 90,¹⁰¹ y que se interesa por cuestiones como la referencialidad, la subjetividad, el olvido o el testimonio. E. Ann Kaplan encabeza su obra *Trauma Culture* con un capítulo dedicado a los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, acontecimiento traumático que tuvo su expresión en la calle (fotografías, homenajes espontáneos) (7-9), en el discurso de los medios (13), y en la identidad política de EEUU (15). El origen de estos enfoques es el psicoanálisis y los estudios sobre el trauma que realizó Sigmund Freud (Kaplan 24). Aunque luego lo fue modificando, Freud inaugura los estudios sobre el trauma en su obra *La histeria*, en donde asocia los síntomas histéricos a la existencia de una experiencia traumática generalmente no consciente: “En la neurosis traumática, la verdadera causa de la enfermedad no es la leve lesión corporal, sino el sobresalto o sea el trauma psíquico” (Freud 10). Continúa Freud diciendo que el recuerdo de un trauma conserva el “afecto” (el dolor, el temor, las sensaciones) del hecho si no hubo una descarga: “[s]i se reprime la reacción, queda el afecto ligado al recuerdo. El recuerdo de una ofensa castigada, aunque sólo fuese con palabras, es muy distinto de otra que hubo de ser tolerada sin protesta” (Freud 12). La reacción violenta contra un trauma infligido—esto es, una venganza—sería catártica, pero hay una forma de subrogación: la verbalización (Freud 12). La superación del trauma exige, en todo caso, una descarga. Cuando esto no sucede en el momento, el trauma se vuelve patológico: “[l]as representaciones devenidas

¹⁰¹ Menciona tres obras seminales: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, de Shoshana Felman y Dori Laub; *Trauma: Explorations in Memory*, y *Unclaimed Experienced: Trauma, Narrative and History*, ambos de Cathy Caruth. (Radstone 9)

patógenas se conservan tan frescas y plenas de afecto porque les está negado el desgaste normal mediante la descarga por reacción o la reproducción en estados de asociación no cohibida” (Freud 15). Si no hubo liberación en su momento, se manifestará sintomáticamente en el futuro. Así lo explica Jung: “[u]na retención de la emoción (*Affekt-Einklemmung*). La energía potencial de esta emoción retenida, pero siempre dispuesta a actuar, entretiene los síntomas de la enfermedad, pasando (mediante una conversión de energías) del sector anímico al sector físico” (19-20). El terrorismo es una fuente de experiencias traumáticas, no sólo para las víctimas directas, en el caso de heridos o supervivientes, sino también para los familiares o testigos, todos ellos víctimas secundarias.¹⁰²

El protagonista de *Ojos que no ven* vivió una experiencia traumática. Durante los ajustes de cuentas de la Guerra Civil unos jóvenes falangistas se llevaron a su padre y lo despeñaron desde lo alto del muro de piedra llamado el Pedralén, justo al lado de su huerto. A la vuelta de su visita a su hijo Juanjo en la cárcel,¹⁰³ Felipe relata los hechos a su hijo menor: “[i]rrumpieron violentamente en casa, que casi tiran la puerta abajo (...) aquellos señoritos de camisa azul venidos de no se sabía qué pueblos” (121). La dignidad moral del padre, que en efecto mantenía escondido a un vecino, le da coraje para enfrentárseles y defender la condición de hombre de quien persiguen más allá de su ideología, pero poco

¹⁰² Para la figura de la víctima en el terrorismo—tradicionalmente desatendida por los medios y el ámbito político, aunque más recientemente ha comenzado su reconocimiento—consúltese *Terrorismo, víctimas y medios de comunicación*, de José Antich, o *Víctimas del terrorismo: nueva justicia, sanción y ética*, de Antonio Beristáin.

¹⁰³ Una experiencia, esta visita a la cárcel, asimismo traumática, en que el tiempo se ralentiza y el protagonista percibe las cosas con una distancia propia de un shock traumático. El tiempo se manifiesta en este pasaje en forma de *durée* o tiempo psicológico (Jean Pouillon 137).

importó: “[s]e lo llevaron. Mi madre—tu abuela, le había contado a su hijo menor mientras iban en tren hacia Madrid—, salió detrás chillando como una loca”

(124). Entonces, Felipe, niño entonces, que presenciaba la terrible escena, tuvo una reacción cuyas consecuencias perduran a lo largo de la historia y explican en parte su comportamiento frente a la implicación de su hijo Juanjo en ETA:

Me solté enseguida de los brazos de mi tío, que me retenía como podría, y salí corriendo hasta ella [su madre]. No sé cómo se me pudo ocurrir la palabra ni de dónde la habría sacado, tendría nueve años escasos, pero la dije, la grité más bien o se la grité antes de echarme a llorar porque mi tía había acudido sin pérdida de tiempo a taparme la boca con la mano. Asesinos, grité, asesinos, y todo el pueblo, escondido tras los postigos entornados de sus ventanas y los balcones entrecerrados, lo oyó y lo ha recordado siempre. El crío que les llamó lo que eran, decían. (125)

Recuérdese que para el psicoanálisis la falta de liberación de la energía en el momento del trauma, la falta de descarga, ya sea física ya verbalmente, deviene patógena. Complejos sintomáticos que en Felipe asumen la forma del *silencio*:

“Desde entonces, creo que siempre he tenido esa mano de la tía en la boca y esas ganas *calladas* de echar a correr y gritar las cosas que son lo que a veces dicen las palabras que son” (125; cursivas mías). Una ética del lenguaje presente en toda la novela pero que queda recluida en el silencio, por causa de una experiencia traumática compuesta no sólo de la tragedia del paseíllo que iban a darle a su padre, sino por el bloqueo de la descarga, por el silencio impuesto, aunque fuera

después del grito. De modo que el silencio de Felipe ante el terrorismo de ETA (para el que se hallaban causas contemporáneas como la hostilidad del entorno abertzale, o su mismo papel institucional como padre (García 27)), o incluso la voluntad de contraste que le atribuye dignidad frente a la algarabía de la retórica terrorista, tiene asimismo un origen psicológico, cuya mención no resultaría tan pertinente de no afectar al sentido global de la novela.

Ojos que no ven indaga en la esencia misma del Terror, realidad histórica y antropológica¹⁰⁴ que en las últimas ocho décadas de la Historia de España reaparece para su protagonista bajo apariencias distintas. En este sentido, la novela asume un compromiso, relacionado con la ética de la memoria. Dice Birgit Neumann: “Remembering is closely intertwined with questions of responsibility: Memory entails caring, a regard for the well-being of others in the present. Memories cause us to reflect upon the past, present and future. They enable us to lead more reflexively and therefore more human lives” (137). Así, el recuerdo en la novela ayuda a reflexionar sobre bienestar de las víctimas del terrorismo en el presente. Más en el caso de Felipe, que es víctima de ambas formas de terror (una coincidencia seguro no tan excepcional en la vida de muchos españoles), hecho que adquiere un sentido de fatalidad y condena. Un paralelismo expresado por medio de signos de violencia y agresividad propios de la *hybris*, y exhibidos tanto por los jóvenes fascistas como por los etarras, su hijo a la cabeza:

¹⁰⁴ Julio Caro Baroja realiza un valioso repaso del Terror, tanto desde un punto de vista histórico como antropológico; desde su manifestación en el *Antiguo Testamento* (21) hasta las modernas organizaciones terroristas, ETA explícitamente incluida (73).

[p]arecía haber sido condenado como quien es condenado a alguna forma de cadena perpetua. Porque sabía que, al igual que otros se ven perseguidos de por vida por el infortunio o la enfermedad (...) su condena (...) era el acoso de ese brillo impertinente y engreído, de ese brillo negro de la saña y la estulticia en la *sonrisa* del que se arroga un poder inapelable sobre la vida de los demás. (123; cursivas mías)

Esta semejanza aflora en especial tras su visita a la cárcel, donde su hijo etarra acude a su encuentro tras el cristal de la sala de visitas, con “[a]quella expresión que emergía del pasado y había vuelto a poner cerco al presente” (127). Y ante tal expresión y las injurias de su hijo (“Eres tan cobarde y tan poca cosa (...), una puta mierda seca y aplastada en ese camino que tanto te gusta, un pobretón muerto de hambre” (129)), su reacción es la propia de un trauma no liberado, el silencio: “Pero no pudo, o tal vez no quiso, decir nada o no consiguió más bien articular materialmente una palabra” (130). Un paralelismo entre las dos formas de violencia, la bélica del 36 y la terrorista de ETA, reforzado también mediante el empleo simbólico de las aves carroñeras, moradoras del entorno del muro donde despeñaron a su padre:

Así que los alimoches (...) necesitan que sean los grandes buitres, el buitre negro o el leonado o los quebrantahuesos, con sus aterradoras alas negras y sus tremendos picos, que da pavor verlos mal que sea de lejos, los que abran y descuarticen previamente a los cadáveres para que así ellos, como por común acuerdo,

consigan aprovecharse de los restos blandos de la víctima.

(González Sainz, *Ojos* 21)

El valor simbólico de las aves lo advierte bien Juaristi: “Esta pirámide biológica se convierte en símbolo de una jerarquía social tácita que subordina la emigración de la España pobre a quienes, en las regiones industriales, se tienen por anfitriones legítimos” (Juaristi). En uno y otro momento, en la Guerra Civil y en los años del terrorismo, los alimoches designan la abyección de los violentos.

En términos psicoanalíticos, para el protagonista no hubo *descarga* en el pasado, en su infancia, cuando vio que se llevaban a su padre y le taparon la boca, y no la hay tampoco ahora, de modo que el síntoma permanece, e incluso se suma una nueva carga traumática que lleva al padre a la parálisis y a un mutismo aún más profundo tras su visita a la cárcel. La tentativa de suicidio, en este sentido, es una forma de compensación, aunque no verbal sino factual: “Ahora le iba a hablar, pensaba, ahora le iba a hablar solo a él [el hijo terrorista], o a lo mejor también a ella [su mujer] o a quién sabe quién; pero les iba a hablar todavía a su manera, callando (...) pero con hechos” (148). Pues aunque el Felipe cuenta a su hijo el trauma de la Guerra Civil, la reaparición del terror tras la visita a su hijo bloquea la catarsis y busca una salida desesperada. La solución final procede de la naturaleza, como se ha visto ya.

Semejante conflicto emocional, que un personaje verosíblemente construido ostenta en su psique, se traduce a una versión más literaria en la novela. El Terror de los años treinta emerge en los años de plomo del terrorismo vasco, como forma de constatación de la existencia del Mal. En este punto

también se revela la dimensión ética de la obra de González Sainz, que se interroga sobre un asunto poco tratado: “¿Puede pensarse el mal? ¿Cómo pensarlo y qué pensar de él? Salvo para maniqueos y gnósticos, que lo sustantivaron hasta la hipóstasis ontológica, el mal ha sido el gran desterrado de las diversas morales” (Savater, *Invitación* 79). A partir del empleo narrativo del tiempo cíclico el autor formula una respuesta afirmativa. Las semejanzas entre unos y otros, entre falangistas y etarras, son indicios de una esencia imperecedera. Los dos caminos—el que discurre sobre un tiempo histórico y el que lo hace sobre un tiempo eterno—se cruzan y articulan sobre este tiempo cíclico. La emigración al norte de la familia supone el reencuentro con lo mismo en un espacio distinto, pero no se trata de un encuentro netamente destructivo, porque permite al padre conjurar el trauma de su infancia (no superarlo) con ayuda del *camino*.¹⁰⁵

González Sainz se compromete, por tanto, con la realidad social del terrorismo vasco, pero traspasa la anécdota realista para ahondar en la universalidad de la tragedia, como él mismo afirma: “He obrado como acostumbro, con una deconstrucción de los hechos reales y luego una reconstrucción ficticia con esos elementos, barajados para, sin dejar de apuntar al problema histórico, dirigirme al meollo de la condición humana, donde me quiero ver” (*El norte de Castilla*).

¹⁰⁵ La reaparición del Mal del 36 en forma de terrorismo, frente a la lucha por el Bien del protagonista, la interpreta Álvaro de la Rica en el siguiente sentido: “Toda la lógica del relato conduciría, más bien, a la irreductibilidad del bien y del mal” (Rica)

CONCLUSIONES

La hipótesis que se planteó al comienzo de este estudio es que J. Á. González Sainz ha alcanzado en su trayectoria un equilibrio entre el rigor estructural y el compromiso. Semejante logro cobra mayor relevancia porque así su obra se incardina en la tradición narrativa española de la segunda mitad del siglo XX, cuando se creó una oposición entre la novela social, que se comprometía con los problemas de la sociedad y podía llegar a sacrificar en bien de tal compromiso los valores estéticos, y la novela estructural, mal llamada deshumanizada, que, bajo la influencia de Juan Benet, parecía privilegiar los valores formales por encima de la transmisión de un mensaje moral. Se trata de una dialéctica que ha existido a lo largo de toda la historia, pero en el contexto actual de la pluralidad narrativa española la obra de González Sainz destaca aún más. Este equilibrio lo logra con *Ojos que no ven* (2010), que armoniza un gran empeño formal con un compromiso moral explícito. Ello no significa que el valor de sus tres libros anteriores se mida en función de lo que ha conseguido en este último—pues *Volver al mundo* (2003) es seguramente su novela más importante—, pero sí que el conjunto ha cobrado mayor relevancia en la cultura española.

Tal como se planteó en el capítulo 1, a partir de la noción de «campo» de Pierre Bourdieu, la obra de González Sainz ha llegado a ocupar una posición definida en el campo de la literatura española determinada por la armonización de compromiso y estética. Al mismo tiempo, su literatura ha evolucionado hacia una

mayor concreción de las referencias espacio-temporales. Su primer libro de relatos, *Los encuentros* (1989), y la novela *Un mundo exasperado* (1995) responden a una estética aún muy benetiana, que tendía más a la novela estructural. Con la publicación de *Volver al mundo* (2003), el autor volvió más clara la referencia a la realidad social e histórica española. Apareció aquí un claro compromiso moral contra el terrorismo, y una vaga referencia al contexto histórico de los años setenta, cuando proliferaron grupúsculos revolucionarios. Pero es finalmente con *Ojos que no ven* (2010), cuando una forma muy elaborada y el compromiso hallaron su equilibrio. Junto a la construcción de un mundo de ficción coherente y lleno de simbolismo incluyó el tema del terrorismo de ETA de forma tan expresa que esta novela se ha integrado en los debates de actualidad sobre la relación entre literatura y terrorismo. Esto no quiere decir que se trate de novela social, pero ahora el compromiso del autor es mucho más visible y, por tanto, la relación entre ética y literatura más ostensible. Se cumple en sus dos últimas novelas lo que María Teresa López de la Vieja llamaba el «uso reflexivo» (50) de la literatura, al presentar experiencias relevantes desde el punto de vista moral y político. Las historias del grupúsculo terrorista del Valle, en *Volver al mundo*, y de Julio en su enfrentamiento con el terrorismo de ETA, en *Ojos que no ven*, constituyen, según la teoría de De la Vieja, sendas formas indirectas de conocimiento ético. Indirectas porque, si bien hay pasajes de reflexión, no son estas novelas tratados de ética en clave teórica, sino que optan por mostrar casos más que por enunciar valores. Las ficciones que presenta González Sainz aprovechan lo que Martha Nussbaum llamaba la “imaginación narrativa”, que nos

permite experimentar los dilemas y conflictos de los personajes y nos prepara así para la interacción moral (123). El conflicto moral que experimentan los personajes de *Volver al mundo*, abrumados por la culpa de haber participado en un asesinato, o la lucha de Julio en *Ojos que no ven*, entre su rechazo moral a la violencia y la culpa por no haber alejado a su hijo de ETA, constituyen casos que, al integrarse en los problemas reales de España, tienen un valor social notable, tal como muestra la acogida crítica. González Sainz ha logrado evidenciar lo que Robert Eaglestone advertía para las obras de Martin Heidegger o Ludwig Wittgenstein, el hecho de que dividir ética y literatura es un error (596).

Definir el terrorismo, como se ha argumentado en el capítulo 1, no es fácil, pero en todos los intentos hay elementos constantes: el terror, el crimen, los objetivos políticos, religiosos o ideológicos, la clandestinidad, etc. En todo caso, cualquier definición deberá incluir la evaluación moral, y en este sentido la de Stephen Nathanson resulta muy útil, porque llega a la conclusión de que, en principio, es el ataque a los no combatientes lo que distingue al terrorismo de la guerra, donde existe una legitimidad estatal que los terroristas quieren arrogarse. La obligación moral que un escritor contrae puede dirigirse hacia diversos asuntos. González Sainz ha escogido el terrorismo y así se ha integrado en una tradición que parte del siglo XIX tanto en la literatura universal como en la española. *Los demonios*, de Fiodor Dostoyevsky, y *El agente secreto*, de Joseph Conrad, son los ejemplos más destacados dentro del canon de la literatura universal y ambos se inspiraron en los movimientos anarquistas y nihilistas que asolaron Europa durante el siglo XIX. En España, *Aurora roja*, de Pío Baroja, y

algunas novelas de Blasco Ibáñez, como *La bodega*, también trataron el tema del terrorismo anarquista. Es más, el episodio de la novela de Pío Baroja, cuando el personaje llamado Juan arroja una bomba desde un balcón, se inspiró en la figura real de un terrorista llamado Mateo Morral, que no sólo atrajo el interés del novelista vasco, sino que compartió tertulia con escritores de la época y despertó la admiración de algunos de ellos, como fue el caso de Valle-Inclán. El tratamiento del terrorismo en la literatura ha corrido parejo con el fenómeno. Con la llegada del siglo XX, en el contexto de la Dictadura en España, apareció ETA, la organización terrorista más importante de la Historia de España. Durante un tiempo proliferaron grupúsculos de las más diversas tendencias, en los que se inspira la célula terrorista de *Volver al mundo*, pero ninguno con la capacidad criminal de ETA. En esta organización se ha inspirado una serie de novelas que María Dolores Alonso Rey ha estudiado en su artículo, como *Comandos vascos* (1980), de Manuel Villar Raso, *Y Dios en la última playa* (1981), de Cristóbal Zaragoza, *Destruyan a Anderson* (1983), de Fernando Martínez Lainez, o *El mensajero* (1982), de José María Reverte. Las novelas que han venido tratando el asunto desde el siglo XIX no exhiben un componente que sí ha comenzado a aparecer en la narrativa más reciente sobre ETA, como *Una belleza convulsa* (2001), de José Manuel Fajardo, *Los peces de la amargura* (2006,) de Fernando Aramburu, o la misma obra de González Sainz, con *Ojos que no ven* (2010), y es el compromiso en contra del terrorismo. Esta evolución ha venido acompañada por un rechazo de ETA cada vez mayor, no sólo en la sociedad vasca sino en toda la sociedad española, en especial tras el secuestro del funcionario de prisiones

José Antonio Ortega Lara y el asesinato del concejal Miguel Ángel Blanco. El coraje para enfrentarse públicamente a ETA se ha reflejado en la explicitud de un compromiso literario no siempre fácil de contraer. Por eso, el ejemplo de escritores como Aramburu y, por lo que respecta a esta investigación, el de González Sainz, resultan tan importantes, más en particular si se los compara con los autores que, desde el siglo XIX, trataron el terrorismo más como una fuente de inspiración para una novela de corte exclusivamente criminal que como un asunto hacia el que asumir un compromiso moral.

En el capítulo 2 de este trabajo se han estudiado los dos primeros libros del autor, *Los encuentros* (1989) y *Un mundo exasperado* (1995). En este inicio de la trayectoria, González Sainz sienta las bases de su ficción, sobre las cuales edificará su compromiso. El primero, libro de relatos, ya contiene una dimensión moral evidente. No obstante, las historias por las que está compuesto son de corte existencial, de modo que la ética que contienen es más bien de tipo especulativo que axiológico. En otras palabras, reflexiona sobre el ser humano y sus errores pero sin postular todavía qué está bien y qué mal, qué hacer y qué no hacer. El encuentro, motivo alegórico de los relatos, representa al ansia de comunicación del hombre frente a la soledad esencial que el tiempo recrudce. El estilo moroso y de largas frases, el empleo del simbolismo y la ausencia de referencias espacio-temporales precisas lo emparentan con la novela estructural de Juan Benet. En *Un mundo exasperado* (1995), la dimensión moral vuelve a aparecer. De hecho, el personaje se llama a sí mismo “hombre moral”, pero aún no en el sentido cuajado que alcanzará el personaje de *Ojos que no ven* (2010), porque su perfil es más

instrumental. Se trata de una figura construida para la crítica indiscriminada y enloquecida de la sociedad. Durante su encierro en su casa durante veinticuatro horas su exasperación contra todo y contra todos se refleja en un retrato grotesco y distorsionado de la sociedad. Si bien aparece una breve mención al terrorismo, la dimensión moral de la obra no se cifra en el compromiso sino en el contenido crítico de todas sus reflexiones y en la estructura didáctica de sus argumentaciones, que exponen una idea en términos teóricos y la ejemplifican después mediante una historia que sirve de *exemplum*. El hecho de que el personaje hable en primera persona tiene también repercusiones en la ética del relato, porque implica más directamente al lector, como se ha argumentado en el capítulo, a partir de la teoría de Wolfgang Iser. El personaje prefigura en cierto grado la psicología del terrorista, por su rechazo furibundo al sistema y el final asesinato de una autoridad, un gobernador civil.

En *Volver al mundo* (2003), que se ha estudiado en el capítulo 3, González Sainz comienza ya a buscar un equilibrio mayor entre la autonomía de la literatura que exhibió en sus dos primeros libros y el compromiso en contra del terrorismo, un terrorismo revolucionario y nihilista que practicaron ciertos grupos durante los años setenta en España. En particular, en esta novela se da una trabazón entre el discurso ético y el discurso narrativo que permite al autor una reflexión de índole moral sin renunciar a los medios expresivos de la narración. Es decir, sin sacrificar los valores estéticos a la expresión de un compromiso social claro. Antes al contrario, la minuciosa factura de la novela y cuidado formal de todos los elementos redundan en una más profunda reflexión moral. Semejante fusión

recibe el marbete de *ética narrativa*, y su análisis se ha elaborado a partir de las teorías de Zachary Newton que pueden resumirse en “[n]arrative as ethics” (11). La novela, que cuenta la historia de una célula terrorista formada por un grupo de cuatro amigos en un valle del noreste de Soria, transmite la idea de que el terrorismo constituye una arrogante contingencia frente a la eternidad de la naturaleza y sus leyes. Y esta idea se desprende del uso de los narradores, la secuencia de acontecimientos, el espacio, los personajes y el relato. González Sainz emite un juicio de valor implícito en la contextura narrativa de la novela, y se compromete en contra de la violencia defendida por las ideologías radicales. La mayor accesibilidad del referente y la claridad del tema, junto a la mayor concreción de las referencias espacio-temporales denotan una evolución que vuelve su ficción más accesible. El compromiso social ya está presente, pero aún se integra en una extensa ficción totalizadora que en ocasiones lo oscurece y hace resaltar mucho más la construcción de un universo autónomo al estilo benetiano.

En *Ojos que no ven* (2010), que se ha estudiado en el capítulo 4, se culmina la trayectoria que el autor había iniciado con *Los encuentros* (1989). Por una parte, la novela supone el hallazgo final del equilibrio entre el rigor estructural y el compromiso. La dimensión moral que se había apuntado en el primer libro ha alcanzado la forma de compromiso explícito en contra del terrorismo de ETA, lo cual le ha granjeado al autor una mayor visibilidad crítica y mediática. La esencia del sentido de esta novela, no obstante, se halla en *Volver al mundo* (2003), aunque con un matiz. La supremacía de lo eterno, encarnado en la naturaleza, frente a la contingencia de la violencia terrorista, surge ahora de la

dialéctica de los tiempos. El tiempo histórico, marcado por la emigración de la familia castellana al norte, y el tiempo eterno, surgido del camino de herradura que figura el carácter moral, se cruzan para hacer surgir un trauma silenciado de la Guerra Civil española. Este horror se asemeja al horror de ETA como una manifestación del tiempo cíclico. El matiz de esta historia reside en el hecho de que el trauma del terrorismo le permite al protagonista la verbalización del trauma de la Guerra Civil, y con ella una suerte de superación o alivio. Con esta novela, González Sainz ha logrado un equilibrio entre la exigencia estructural y el compromiso social.

En conclusión, desde su primer libro de relatos hasta esta su última novela, la trayectoria de J. Á. González Sainz es una búsqueda del equilibrio entre los valores estéticos del texto y los valores éticos de la literatura. En esta búsqueda, la posición de su obra en el campo de la literatura ha ido cambiando, desde un lugar más excéntrico, cuando sus libros privilegiaban más la autonomía de la literatura, hasta una posición más centrada, donde ha sabido captar mayor atención crítica y mediática. Esto lo ha conseguido mediante la apertura de su mundo de ficción al compromiso explícito en contra del terrorismo de ETA. La fórmula que se lo ha permitido, plasmada en *Ojos que no ven*, aúna exigencia estructural e intención moral, aunque ello ha sido posible sólo tras haber sido capaz de construir todo su universo de ficción en los libros anteriores, y especialmente en *Volver al mundo*. Su obra, gracias a este esfuerzo, se integra resueltamente en la tradición literaria española donde esta dialéctica siempre estuvo presente.

OBRAS CITADAS

Fuentes primarias

- González Sainz, J. Á. “En España nos hemos acostumbrado a la devastación del fanatismo y a coquetear y chapotear en ella”. *elpais.com*. Ediciones El País, S.L., 16 de septiembre de 2010. Red. 17 de septiembre de 2010.
- “González Sainz, J. Á”. *catedramdelibes.com/autores*. Universidad de Valladolid. Red. 1 de octubre de 2012.
- . “José Ángel González Sainz”. *youtube.com*. 10 de mayo de 2010. Red. 10 de septiembre de 2012.
- . “José Ángel González Sainz escritor español: Utopía y desencanto”. *El Mercurio*. El Mercurio S.A.P., 4 de junio de 2006. Red. 9 de noviembre de 2010.
- . “La insatisfacción como estímulo”. *El fingidor* 27-28 (2006): 3-5. Impreso.
- . *Los encuentros*. Barcelona: Anagrama, 1989. Impreso.
- . “Maldi(c)ciones”. *Fronterad. Revista digital*. s. pág., 24 nov. 2009. Red. 1 oct. 2010.
- . “Moco de pavo: desistimiento y novela”. *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* 3 (2005): 145-63. Impreso.
- . “Mover el ánimo: literatura y reflexión ante la materialidad de la infamia”. *fundaciónfernandobuesa.com*. Red. 12 de agosto de 2012.
- . *Ojos que no ven*. Barcelona: Anagrama, 2010. Impreso.
- . “Respuesta a la ‘Carta abierta de J. Á. González Sainz’ de Manuel Llorente. El trabajo de la precariedad”. *La página 6* (2006): 41-53. Impreso.
- . “Silencio, se lee P18 - El autor y su obra - J. Á. González Sainz - ‘Ojos que no ven’- 01”. *Youtube.com*. 11 de febrero de 2010. Red. 15 de abril de 2010.
- . “Silencio, se lee P18 - El autor y su obra - J. Á. González Sainz - ‘Ojos que no ven’ - 02”. *Youtube.com*. 11 de febrero de 2010. Red. 15 de abril de 2010.

---. *Un mundo exasperado*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.

---. *Volver al mundo*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.

Fuentes secundarias

Abad, José. “El valor de las palabras”. Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *granadahoy.com*. Joly Digital, s. pág. 11 de febrero de 2010. Red. 1 de septiembre de 2010.

Adsuaia, Alberto. “Solidarios con la maldad”. Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *De un espectador expectante*. s. pág., 3 de febrero de 2010. Red. 1 de septiembre de 2010.

Agger, Inger. *Trauma and Healing under State Terrorism*. London; New Jersey: Zed Books, 1996. Impreso.

Aguado, Txetxu. *La tarea política: narrativa y ética en la España posmoderna*. Barcelona: El Viejo Topo, 2004. Impreso.

---. “Viviendo en lo global: una identidad vasca en Bernardo Atxaga”. *Neophilologus* 93.1 (2009): 89-101. Red. 20 de agosto de 2012.

Álamo Felices, Francisco. *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Universidad de Almería, 1996. Impreso.

Albaladejo, Tomás. “*E Pluribus Unus*: discursos en la novela y discurso de la Novela”. *Ínsula* 754 (2009): 9-13. Impreso.

Alonso, Santos. *La novela española en el fin de siglo: 1975-2001*. Madrid: Mare Nostrum, 2010. Impreso.

Alonso-Fernández, Francisco. *Fanáticos terroristas. Claves psicológicas y sociales del terrorismo*. Barcelona: Salvat, 2002. Impreso.

Alonso Rey, María Dolores. “La imagen del terrorista en la novela española Actual”. *Lectura y signo: revista de Literatura* 2.1 (2007): 325-54. Impreso.

Álvarez-Blanco, Palmar. “Instrucciones para sincronizar el reloj: contranostalgia para un Peter Pan español desubicado”. *Letras hispanas* 4.1 (2007): 28-37. Red. 1 de septiembre de 2010.

---. “La nostalgia y la narrativa española contemporánea: entre la lucidez y la Locura”. *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* 2 (2003): 165-80. Impreso.

Álvarez Junco, José. “History, Politics, and Culture, 1875-1936”. *The Cambridge*

Companion to Modern Spanish Culture. Ed. David T. Gies, Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1999. 67-85. Impreso.

Antich, José, et al. *Terrorismo, víctimas y medios de comunicación*. Madrid: Fundación Víctimas del Terrorismo: Federación de Asociaciones de la Prensa de España, 2003. Impreso.

Aparicio Maydeu, Javier. “La sedición de los géneros en el siglo XX (o “novela” es todo aquello que se lee como tal). Esbozo para un ensayo”. *Ínsula* 754 (2009): 6-9. Impreso.

Aramburu, Fernando. *Años lentos*. Barcelona: Tusquets, 2012. Impreso.

---. *Los peces de la amargura*. Barcelona: Tusquets, 2009. Impreso.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Tecnos, 2009. Impreso.

Augé, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1995. Impreso.

Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.

Ayala-Dip, J. Ernesto. “El héroe huidizo”. Res. de *Volver al mundo*, J. Á. González Sainz. *El País.com*. Ediciones El País, S.L., 6 de septiembre de 2003. Red. 1 de septiembre de 2010.

Azúa, Félix. “¿Se puede sobrevivir a la vergüenza?” Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *El periódico* 23 de enero de 2010: 5. Impreso.

Azurmendi, Mikel. *Tango de muerte*. Barcelona: El cobre ediciones, 2008. Impreso.

Baeza L., Álvaro. *ETA nació en un seminario*. [S. L.]: ABL Press ABL, 1995. Impreso.

Bajtín, Mijail M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985. Impreso.

---. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura económica, 2004. Impreso.

Ballarin, Stefano. “Né Terra, né Cielo: *Volver al mundo*, di J. Á. González Sainz”. *Artifara Monographica* 8 (Gennaio-Dicembre 2008): s. pág. Red. 21 de octubre de 2010.

Barbería, José Luis. *Cómo hemos llegado a esto: la crisis vasca*. Madrid: Taurus,

2003. Impreso.
- Baroja, Pío. *Aurora roja*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.
- Barranco, Justo. “El canon de Masoliver”. *La Vanguardia. La cultura* 4 de octubre de 2004: 45. Impreso.
- Barrios Casares, Manuel. “Presentación del libro *Volver al mundo*, de J. Á. González Sainz”. *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 32 (2004): 307-14. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Madrid: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1975. Impreso.
- Barker, Jonathan. *El sinsentido del terrorismo*. Barcelona: Intermón Oxfam, 2004. Impreso.
- Beisel, Inge. *El arte de la memoria: Incursiones en la narrativa española contemporánea*. Manheim: ASK, 1997. Impreso.
- Benet, Juan. *Volverás a Región*. Barcelona: Destino, 1993. Impreso.
- Bentolila, Samuel. “Las migraciones interiores en España”. *FEDEA* (2001): s. pág. Red. 15 de septiembre de 2012.
- Beristain, Antonio. *Víctimas del Terrorismo: nueva justicia, sanción y ética*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007. Impreso.
- Blasco Ibáñez, Vicente. *La bodega*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Booth, Wayne. “Foreword”. *Ethics, Literature, Theory. An Introductory Reader*. Ed. Stephen George. New York: Rowmann & Littlefield Publishers, 2005. xi-xiv. Impreso.
- . *The Company We Keep*. Berkeley: University of California Press, 1988. Impreso.
- . “Who is Responsible in Ethical Criticism?” *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Ed. Astrid Astrid, Herbert Grabes and Ansgar Nünning. Berlin: Spectrum Literaturwissenschaft, 2008. Impreso. 79-98. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios* 25-28 (1989-1990): 20-42. Impreso.

- . *Las reglas del arte: génesis del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Boyd, Carolyn P. "History, Politics, and Culture, 1936-1975". *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David T. Gies. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1999. 86-103. Impreso.
- Bravo, M^a Elena. *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*. Barcelona: Península, 1985. Impreso.
- Buckley, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Península, 1973. Impreso.
- Burbach, Roger. *The Pinochet Affair: State Terrorism and Global Justice*. London; New York: Zed Books in association with The Transnational Institute, 2003. Impreso.
- Burleigh, Michael. *Sangre y rabia: una historia cultural del terrorismo*. Madrid: Taurus, 2008. Impreso.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura económica, 1972. Impreso.
- Candau, Antonio. "Los finos trazos del mundo. Una lectura de J. Á. González Sainz". *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* 3 (2005): 145-65. Impreso.
- Capel Sáez, Horacio. "Los estudios acerca de las migraciones interiores en España". *Revista de Geografía* I.1 (1967): 77-101. Impreso.
- Carmona, Luis Miguel. *El terrorismo y E.T.A. en el cine*. San Sebastián de los Reyes (Madrid): Cacitel, 2004. Impreso.
- Caro Baroja, Julio. *Terror y terrorismo*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Plaza y Janés [etc.], 1989. Impreso.
- Caruth, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. Impreso.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. Impreso.
- Catelli, Nora. "Una nueva artesanía del yo". *Archipiélago* 24 (1995): 132-33. Impreso.
- Chierichetti, Luisa. "Reseña". Res. de *Volver al mundo*, J. Á. González Sainz.

- Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* 26 (1997-98): 228-30. Impreso.
- Chomsky, Noam. *Estados canallas: el imperio de la fuerza en los asuntos mundiales*. Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.
- Conrad, Joseph. *The Secret Agent*. London: Collectors Library 2005. Impreso.
- Díaz, Elías. "The Left and the Legacy of Francoism: Political Culture on the Opposition and Transition". *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1995. 283-90. Impreso.
- DRAE (Diccionario de la Real Academia Española)*. <http://rae.es/rae.html>
- Domínguez Iribarren, Florencio. "El enfrentamiento de ETA con la democracia". *La historia de ETA*. Coord. Antonio Elorza. Barcelona: Temas de hoy, 2006. 273-473. Impreso.
- Dostoyevski, Fiodor. *Los demonios*. Madrid: Alianza, 2000. Impreso.
- Downie, R. S. "Ética y moralidad". *Enciclopedia Oxford de Filosofía*. Ed. Ted Honderich. Madrid: Tecnos 2008. 388. Impreso.
- Echeburúa, Enrique y Paz Corral. "Raíces psicológicas del fanatismo político". *Análisis y modificación de conducta* 130 (2004): 161-76. Impreso.
- Echeverría, Ignacio. "Entre el delirio y la perplejidad". Res. de *Un mundo exasperado*, J. Á. González Sainz. Ignacio Echeverría. *Trayecto*. Madrid: Debate, 2005. 170-72. Impreso.
- El Mundo*. "Los secuestros". *elmundo.es* [Especiales: La dictadura del terror]. 2009. Red. 10 de septiembre de 2012.
- El Norte de Castilla*. "La emigración interior en España es una cuestión esencial que se ha orillado". *elnortedecastilla.es* 15 de agosto de 2012. Red. 15 de agosto de 2012.
- Elorza, Antonio. "Introducción. Vascos guerreros". *La historia de ETA*. Coord. Antonio Elorza. Madrid: Temas de hoy, 2006. 13-83. Impreso.
- . "Some Perspectives on the Nation State and Autonomies in Spain". *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1995. 332-5. Impreso.

- Encinar, Ángeles. *Novela española actual: la desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos, 1990. Impreso.
- . y Katheen M. Glenn, eds. *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. Impreso.
- Epps, Brad. "Spanish Prose, 1975-2002". *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David. T. Gies. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2004. 705-23. Impreso.
- Erll, Astrid, Herbert Grabes and Ansgar Nünning, eds. *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Berlin: Spectrum Literaturwissenschaft, 2008. Impreso.
- Escandell Vidal, Maria Victoria. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel, 1996. Impreso.
- Eskin, Michael. "On Literature and Ethics". *Poetics Today* 25.4 (2004): 573-94. Red. 15 de septiembre de 2012.
- Everly, Kathryn. *History, Violence and the Hyperreal: Representing Culture in the Contemporary Spanish novel*. West Lafayette, IN: Purdue UP, 2010. Impreso.
- Fajardo, José Manuel. *Una belleza convulsa*. Barcelona: Ediciones b, 2001. Impreso.
- Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. London: Routledge, 1992. Impreso.
- Ferrán, Ofelia. *Working Through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2007. Impreso.
- Freud, Sigmund. *La histeria*. Madrid. Alianza, 1967. Impreso.
- Gándara, Alejandro. "Odiarse para odiar". Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *elmundo.es*. Unidad Editorial Internet, S. L., 3 de febrero de 2010. Red. 1 de septiembre de 2010.
- García, Carlos Javier. "Aunque no veas, alo ves: la culpa en *Ojos que no ven*, de J. Á. González Sainz". *Letras hispanas* 8.2 (2012): 19-33. Red. 20 de octubre de 2012.
- . *Tres días que conmovieron España: tres periódicos y el 11M*. Madrid: Langre, 2008. Impreso.

- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios, sistema e historia: una introducción*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Gareau, Frederik H. *State Terrorism and the United States: from Counterinsurgency to the War on Terrorism*. Atlanta: Clarity Press; London: Zed Books, 2004. Impreso.
- Garmendia, José María, ed. *Historia de ETA*. San Sebastián: R&B, 1995. Impreso.
- . "ETA: nacimiento, desarrollo y crisis (1959-1978)". *Historia de ETA*. Ed. José María Garmendia. San Sebastián: R&B, 1995. 83-171. Impreso.
- Garrido Miñambres, Germán. "Órbitas concéntricas. Trayectorias de la experiencia política en Hölderlin y *Volver al mundo* de J. Á. González Sainz". *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas* 6 (2008): 173-87. Impreso.
- Genette, Gerard. *Figuras.3*. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.
- . *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. Impreso.
- George, Alenxander, ed. *Wester State Terrorism*. Cambridge: Polity Press, 1991. Impreso.
- George, Stephen, ed. *Ethics, Literature, Theory. An Introductory Reader*. New York: Rowmann & Littlefield Publishers, 2005. Impreso.
- Gerould, Daniel. "Terror, the Modern State and the Dramatic Imagination". *Terrorism and Modern Drama*. Eds. John Orr and Dragan Klaić. Edinburgh: Edinburg University Press, 1990. 15-47. Impreso.
- Gies, David T., ed. *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1999. Impreso.
- . ed. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2004. Impreso.
- Gil Casado, Pablo. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos, 1990. Impreso.
- . *La novela social española (1920-1971)*. Barcelona: Seix-Barral, 1973. Impreso.
- Gilbert, Paul. "Terrorismo". *Enciclopedia Oxford de Filosofía*. Ed. Ted

- Honderich. Madrid: Tecnos 2008. 1088-9. Impreso.
- Glucksmann, André. *Dostoievski en Manhattan*. Madrid: Taurus, 2002. Impreso.
- Gómez López-Quñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2006. Impreso.
- Gómez Montero, Javier, ed. *Memoria literaria de la Transición española*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2007. Impreso.
- Gómez Trueba, Teresa. “Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y “novela” contemporánea”. *Ínsula* 754 (2009): 2-5. Impreso.
- Gonchárov, Ivan Aleksandrovich. *Oblomov: novela en cuatro partes*. Barcelona: Alba: 1999. Impreso.
- González Duro, Enrique. *Biografía del miedo: los temores en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Debate, 2007. Impreso.
- González García, José Ramón. “Poiesis frente a deixis o creación frente a alusión. Unas notas sobre *Volver al mundo*, de J. Á. González Sainz”. *La página* 63 (2006): 25-36. Impreso.
- . “La mirada epifánica”. Valladolid: [Texto proporcionado por el propio autor], 2010. Impreso.
- . “La nostalgia del lugar en *Volver al mundo*, de J. Á. González Sainz”. *Geografías fabuladas: espacios literarios en la narrativa contemporánea*. Eds. M^a Pilar Celma y Carmen Morán. Madrid /Frankfurt: Iberoamericana/Veuvert, 2010. 211-26. Impreso.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets, 2005. Impreso.
- Gullón, German. “La novela en España: 2004. Un espacio para el encuentro”. *Ínsula* 688 (2004): 2-4. Impreso.
- . “La novela neorrealista (o de la generación X)”. *cervantesvirtual.com*. Red. 16 de octubre de 2012.
- . *Los mercaderes en el templo de la Literatura*. Madrid: Caballo de Troya, 2004. Impreso.
- Grabes, Herbert. “Introduction”. *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Eds. Astrid Erll, Herbert Grabes and Ansgar Nünning. Berlin: Spectrum Literaturwissenschaft, 2008. 1-

18. Impreso.

Gracia, Jordi. "En incierta suspension". Res. de *Volver al mundo*, J. Á. González Sainz. *El Periódico* 3 de octubre de 2003: 22. Impreso.

Graham, Helen and Jo Labanyi, eds. *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1995. Impreso.

Greimas, Arguidas J. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971. Impreso.

Guelbenzu, José María. "La travesía del desfiladero". Res. de *Un mundo exasperado*, J. Á. González Sainz. *Revista de libros* 17 (1998): s. pág. Red. 8 de noviembre de 2010.

Hallet, Wolfgang. "Can Literary Figures Serve as Ethical Models?" *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Eds. Astrid Erll, Herbert Grabes and Ansgar Nünning. Berlin: Spectrum Literaturwissenschaft, 2008. 195-216. Impreso.

Harpham, Geoffrey Galt. *Getting it Right: Language, Literature, and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. Impreso.

Heidegger, Martin. "El sendero de campo". *Heideggeriana.com.ar*. Red. 24 de agosto de 2012.

---. *Serenidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988. Impreso.

Henseler, Christine and Randolph D. Pope. *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. Impreso.

Herzberger, David K. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press, 1995. Impreso.

Holloway, Vance R. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española actual (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos, 1999. Impreso.

Houen, Alex. *Terrorism and Modern Literature*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. Impreso.

Humblebæk, Carsten. "Creating a New Cohesive National Discourse in Spain after Franco". *Post-Authoritarian Cultures. Spain and Latin America's Southern Cone*. Eds. Luis Martín Estudillo and Roberto Ampuero. Vanderbilt University Press: Nashville, Tennessee, 2008. 196-217. Impreso.

- Izpizua, Luis Danie. "Parábola de la transgresión". Res. de *Volver al mundo*, J. Á. González Sainz. *Archipiélago* 59 (2003): 123-34. Impreso.
- Izquierdo, Julio. "Notas sobre un país: *Volver al mundo*, de J. Á. González Sainz". *Soria en el paisaje, II*. Ed. Silvano Andrés de la Morena. Soria: Soria edita, 2007. 141-65. Impreso.
- Jáuregui, Gurutz. "ETA: Orígenes y evolución ideológica y política". *La historia de ETA*. Coord. Antonio Elorza. Madrid: Temas de hoy, 2006.173-271. Impreso.
- Jeringan, Daniel, Neil Murphy, Brendan Quigley, and Tamara S. Wagner, eds. *Literature and Ethics. Questions of Responsibility in Literary Studies*. Amherst, NY: Cambria, 2009. Impreso.
- Jiménez Heffernan, Julián. "De siniestros y correcciones". *Lateral: Revista de cultura* 11.110 (2004): 6. Impreso.
- . "Tierra: terror: error: tres crónicas de heroísmo errado". *De mostración: Ensayos sobre descompensación narrativa*. Jiménez Heffernan. Madrid: A. Machado Libros, 2007. 175-227. Impreso.
- Jiménez Madrid, Ramón. "Densidad literaria". Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *La opinión de Murcia* 19 de marzo de 2010: 10. Impreso.
- Juaristi, Jon. *El bucle melancólico: historias de nacionalistas vascos*. Madrid: Espasa Calpe, 1997. Impreso.
- . "Novela". Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *ABC*. ABC Periódico Electrónico S.L.U., 27 de diciembre de 2009. Red. 1 de septiembre de 2010.
- Juliá, Santos. "History, Politics, and Culture, 1975-1996". *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David. T. Gies. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1999. 104-22. Impreso.
- Jung, Carl. G. *Teoría del psicoanálisis*. Barcelona: Plaza y Janés, 1972. Impreso.
- Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture: the Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, N.J. [etc.]: Rutgers University Press, 2005. Impreso.
- Kubiak, Anthony. "Spelling it out: Narrative Typologies of Terror". *Studies in the Novel* 36. 3 (Fall 2004): 294-301. Impreso.
- La Vanguardia*. "ETA ha asesinado a 829 personas a lo largo de su historia".

lavanguardia.com. 20 de octubre de 2011. Red. 10 de septiembre de 2012.

---. "Europol advierte de que ETA sigue reclutando pese a anunciar el fin de la violencia". *lavanguardia.com*. 25 de abril de 2012. Red. 10 de septiembre de 2012.

Labanyi, Jo. "Literary Experiment and Cultural Cannibalization". *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1995. 295-8. Impreso.

---. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Impreso.

---. "Narrative in Culture, 1975-1996". *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David. T. Gies. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1999. 147-63. Impreso.

---. "Postmodernism and the Problem of Cultural Identity". *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1995. 396-405. Impreso.

Lahire, Bernard, ed. *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005. Impreso.

Langa Pizarro, María del Mar. *Del Franquismo a la posmodernidad: la novela española 1975-1999*. Alicante: Universidad, 2000. Impreso.

Laqueur, Walter. *Una historia del terrorismo*. Barcelona: Paidós, 2003. Impreso.

Lasagabaster, Jesús María. "The Promotion of Cultural Production in Basque". *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1995. 351-55. Impreso.

"Literatura, cine y terrorismo". *unileon.es/proyectos*. Universidad de León. Red. 1 de octubre de 2012.

Llorente, Manuel. "Una carta abierta a J. Á. González Sainz". *La página 63* (2006): 41-54. Impreso.

Locatelli, Angela. "Literature's Versions of its Own Transmission of Values". *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Eds. Astrid Erll, Herbert Grabes and Ansgar Nünning. Berlin: Spectrum Literaturwissenschaft, 2008. 19-34. Impreso.

- López-Arias, Carmelo. “La valentía de J. Á. González Sainz al contar la verdad moral de ETA”. Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *Semanal digital.com*. El Semanal Digital, S. L., 30 de enero de 2010. Red.1 de septiembre de 2009.
- López de Abiada, José Manuel. “Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del best-séller”. *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-séller*. Ed. José Manuel López Abiada y José Peñate Rivero. Madrid: Verbum, 1997. 15-53. Impreso.
- López de la Vieja, M.^a Teresa. *Ética y Literatura*. Madrid: Tecnos, 2003. Impreso.
- Loureiro, Ángel. *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville [Tenn.]: Vanderbilt University Press, 2000. Impreso.
- Lozano Mijares, María del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros, 2007. Impreso.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: Frey, 2004. Impreso.
- Luque Toro, Luis. “Un viaje por las palabras en *Volver al mundo*, de J. Á. González Sainz”. Res. de *Volver al mundo*, de J. Á. González Sainz. *Il Nuovo Baretto. Rivista Quadrimestrale Europea* 3 (2004): 247-49. Impreso.
- MacKinnon, Barbara. *Ethics: Theory and Contemporary Issues*. Belmont, CA: Wadsworth, 2009. Impreso.
- Magris, Claudio. “Vivere al tempo dell’eclissi. La narrativa de González Sainz”. Res. de *Volver al mundo*, J. Á. González Sainz. *Il Corriere della Sera*. RCS Quotidiani Spa, 5 luglio 2007. Red. 1 de noviembre de 2010.
- . “In un mondo senza senso il romanzo diventa favola”. *Il Corriere della Sera*. RCS Quotidiani Spa, 23 aprile 2003. Red. 1 de septiembre de 2010.
- Malalana Ureña, Antonio y Gonzalo Fernández González. “ETA y el cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine”. *Revista general de información y documentación* 16.2 (2006): 195-216. Red. 15 de septiembre de 2012.
- Mancha, Luis. Generación Kronen. *Una aproximación antropológica al mundo literario en España*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2006. Impreso.
- Manganas, Nicholas. “Mass-Mediated Social Terror in Spain”. *Comparative Literature and Culture* 9.1 (2007): s. pág. Red. 15 de marzo de 2011.

- Marchese, Angelo y Joaquín Forradella. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000. Impreso.
- Marco, José M^a y otros. “La verdad sobre el caso Mendoza”. *Historia y crítica de la Literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1992. 305-14. Impreso.
- Mar-Molinero, Clare. “La Politics of Language: Spain Minority Languages”. *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1995. 336-41. Impreso.
- Martín, Annabel. “Sentimiento y (sin)razón política: reflexiones sobre el caso vasco”. *Revista Científica de Información y Comunicación* 6 (2009): 383-405. Impreso.
- Martin, Elaine. “The Global Phenomenon of ‘Humanizing’ Terrorism in Literature and Cinema”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 9.1 (2007): s. pág. Red. 10 de agosto de 2012.
- Martín-Estudillo, Luis and Nicholas Spadaccini. *New Spain, New Literatures*. Vanderbilt University Press: Nashville, Tennessee, 2010. Impreso.
- . “Contemporary Spanish Literature: Enduring Plurality”. *New Spain, New Literatures*. Eds. Luis Martín-Estudillo and Nicholas Spadaccini. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2010. ix-xvii. Impreso.
- . *Post-authoritarian Cultures: Spain and Latin America’s Southern Cone*. Nashville, Tennessee.: Vanderbilt University Press, 2008. Impreso.
- Martín Peña, Javier, Álvaro Rodríguez-Carballeira, Jordi Escartín Solanelles, Clara Porrúa García and Frans Willem Winkel. “Strategies of Psychological Terrorism perpetrated by ETA’s network: Delimitation and Classification”. *Psicothema* 22.1 (2010): 112-7. Impreso.
- Martín de Marcos, Gonzalo. “La ética del lenguaje en la última novela de J. Á. González Sainz”. *Segoviaaldía.es*. Línea 3 Publicidad Diferencial S.L., 2 de junio de 2010. Red. 1 de septiembre de 2010.
- . *Viaje y fuga en las novelas de Enrique Vila-Matas*. Tesis. Universidad de Valladolid, 2009. Impreso.
- Martín, Rebeca. “Las heridas que no cierran mueven el mundo”. Res. de *Volver al mundo*, J. Á. González Sainz. *Quimera* 245 (2004): 67-8. Impreso.

- Martínez Cachero, José María. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1997. Impreso.
- Martínez Sarracina, Pablo. “Geografía y moral”. Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *Las provincias*. Vocento, 23 de enero de 2010. Red. 1 de septiembre de 2009.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. *Voces contemporáneas*. Barcelona: El Acantilado, 2004. Impreso.
- . “Lo que vio el ciego”. Res. de *Volver al mundo*, J. Á. González Sainz. *La Vanguardia* 17 de septiembre de 2003: 8. Impreso.
- Mateo Díez, Luis. *La piedra en el corazón*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. Impreso.
- Mendoza, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix Barral, 1999. Impreso.
- . “Mayo del 68 posmoderno”. *Babelia* 29 de mayo de 1993: 2-3. Impreso.
- Mercedes, Juliá, ed. *Historicidad en la novela española contemporánea*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1997. Impreso.
- Mínguez-Arranz, Norberto. “Terrorismo y cine documental en la España contemporánea”. *Bulletin of Hispanic Studies* 85.4 (2008): 533-49. Impreso.
- Miranda, Roberto. “Las eternas preguntas, frente a los delirios que siempre regresan”. Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *El periódico de Aragón* 28 de enero de 2010: 38. Impreso.
- Molero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang, 2000. Impreso.
- Mora, Vicente. *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Mora. Córdoba: Berenice, 2007. 104-31. Impreso.
- . “González Sainz”. *Cuadernos del sur* 6 de noviembre de 2003: 3. Impreso.
- Moreno Nuño, Carmen. *Las huellas de la Guerra Civil en la Democracia: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2006. Impreso.
- Mori, Moisés. “El hueco en el corazón”. Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *Lne.es. La Nueva España*. Editorial Prensa Ibérica, 22 de enero de 2009.

Red. 1 de septiembre de 2009.

Mukarovský, Jan. “El arte como hecho sígnico”. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovský*. Eds. Jarmila Jandová y Emil Volek. Santafé de Bogotá, D. C.: Plaza & Janés, 2000. 88-95. Impreso.

Müller, Wolfgang. “An Ethical Narratology”. *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Ed. Astrid Erll, Astrid, Herbert Grabes and Ansgar Nünning. Berlin: Spectrum Literaturwiissenschaft, 2008. 117-30. Impreso.

Muñoz Alonso, Alejandro. *El terrorismo en España*. Barcelona: Planeta, 1982. Impreso.

Muñoz Molina, Antonio. “Regresos de González Sainz”. Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *El País.com*. Ediciones El País, S. L., 9 de enero de 2010. Red. 1 de septiembre de 2010.

Navajas, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987. Impreso.

Nathanson, Stephen. *Terrorism and the Ethics of War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Impreso.

Navarro, Justo, Francisco Carrasquer, Felipe Bueno. “J. Á. González Sainz”. *Sin Embargo* 6-7 (1997): 3-13. Impreso.

Neumann, Birgit. “What Makes Literature Valuable: Fictions of Meta-Memory and the Ethics of Remembering”. *Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*. Eds. Astrid Erll, Herbert Grabes and Ansgar Nünning. Berlin: Spectrum Literaturwiissenschaft, 2008. 131-52. Impreso.

Newton, Adam Zachary. *Narrative Ethics*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995. Impreso.

Nielsen, Kai. “A Defense of Utilitarianism”. *Ethics* 82 (1972): 113-24. Impreso.

Nihilismo y Terrorismo. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2004. Impreso.

Nussbaum, M. “The Narrative Imagination”. *Cultivating Humanity*. Martha Nussbaum. Cambridge: Harvard University Press, 1997. 85-112. Impreso.

Orr, John, and Dragan Klaić, eds. *Terrorism and Modern Drama*. Edinburgh: Edinburgh university Press, 1990. Impreso.

Palmer, Frank. *Literature and Moral Understanding: A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education and Culture*. Oxford [England]: Clarendon Press; Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1992. Impreso.

Parker, David. *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge [UK]; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1994. Impreso.

Pereira, Juan Manuel. "La novela morosa y el monólogo loco". *Quimera* 145 (1996): 65-8. Impreso.

Pereiro, Peregrina. *La novela española de los noventa: alternativas éticas a la posmodernidad*. Madrid: Pliegos, 2002. Impreso.

Pérez, Janet. "Prose in Franco Spain". *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David T. Gies. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2004. 628-42. Impreso.

Phelan, James. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. Impreso.

Poe, Edgar Allan. "El hombre de la multitud". *Cuentos completos I*. Madrid: Alianza, 2000. 251-61. Impreso.

Pojman, Louis P., ed. *The Moral Life. An Introductory Reader in Ethics and Literature*. New York: Oxford UP, 2000. Impreso.

---. "The Case Against Moral Relativism". *The Moral Life. An Introductory Reader in Ethics and Literature*. Ed. Louis P. Pojman. New York: Oxford UP, 2000. 160-85. Impreso.

Pope, Randolph. "Narrative in Culture, 1936-1975". *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David T. Gies. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1999. 134-46. Impreso.

Pouillon, Jean. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós, 1970. Impreso.

Pozuelo Yvancos, José María. "Levantar la voz". Res. de *Ojos que no ven*, J.Á. González Sainz. ABC. ABC Periódico Electrónico S.L.U., 13 de marzo de 2010. Red. 1 de septiembre de 2009.

---. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.

Puértolas, Soledad. "Literatura de humor". Res. de *Un mundo exasperado*, J. Á. González Sainz. *Diario 16* 12 de julio de 1998: s. pág. Impreso.

- Radstone, Susannah. "Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics". *Paragraph* 30.1 (2007): 9-29. Impreso.
- Rapoport, David C. *La moral del terrorismo*. Barcelona: Ariel, 1985. Impreso.
- Reinares Nestares, F. "Perfil del terrorista". *El laberinto de la violencia: causas, tipos, efectos*. Coord. José San Martín. Barcelona: Ariel, 2004. 283-90. Impreso.
- Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997. Impreso.
- . "Negationism and Freedom of Speech". *Hispanic Issues On Line* 5.1 (2009): 82-93. Red. 1 de noviembre de 2010.
- Rica, Álvaro de la. "González Sainz". Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *Hobby Horse*. Creative Commons, 21 de enero de 2010. Red. 5 de noviembre de 2010.
- Rioyo, Javier. "Ojos que no ven". Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *El Boomeran(g)*. Prisa, 1 de febrero de 2010. Red. 1 de septiembre de 2010.
- Riquer i Permanyer, Borja de. "Social and Economic Change in a Climate of Policital Immobilism". *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1995. 259-70. Impreso.
- Rodríguez-Fischer, Ana. "Entre dos noches, una vida exasperándose." Res. de *Un mundo exasperado*. *Ínsula* 591 (1996): 18. Impreso.
- . "Acción, Palabras, Tiempo". Res. de *Volver al mundo*, J. Á. González Sainz. *Letras libres*. Editorial Vuelta, Febrero de 2004. Red. 1 de septiembre de 2010.
- Roldán Barbero, Horario. *Los GRAPO: un estudio criminológico*. Granada: Comares, 2008. Impreso.
- Rosenstand, Nina. "Stories and Morals". *Ethics, Literature, Theory. An Introductory Reader*. Ed. Stephen George. New York: Rowmann & Littlefield Publishers, 2005. 153-63. Impreso.
- Salazar, Á. M. "Novela buena, si breve, dos veces..." Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *Deia* 2 de enero de 2010: 59. Impreso.
- Sánchez-Conejero, Cristina. "El hombre vasco global: *El hombre solo* (1994) de Bernardo Axtaga y *La muerte de Mikel* (1984) de Imanol Uribe". *Bulletin of*

- Spanish Studies* LXXXI.3 (2004): 325-41. Impreso.
- Sánchez Soler, Mariano. *La transición sangrienta: una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*. Barcelona: Península, 2010. Impreso.
- Santiáñez, Nil. "Great Masters of Spanish Modernism". *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David T. Gies. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2004. 479-99. Impreso.
- Santillán, Toni. "Ojos que no ven". Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *La Lechuza*. s. pág., 19 de febrero de 2010. Red. 8 de noviembre de 2010.
- Sanz Villanueva, Santos. "Tres fichas sobre J. Á. González Sainz". *La página 63* (2006): 3-23. Impreso.
- . "Fracaso de la utopía". Res. de *Volver al mundo*, J. Á. González Sainz. *Revista de libros* 84 (2003): s. pág. Red. 1 de septiembre de 2010.
- . "Un fervoroso misántropo". Res. de *Un mundo exasperado*, J. Á. González Sainz. *La esfera de los libros de El Mundo*. Unidad Editorial Información General, 10 de diciembre de 1995. Red. 1 de septiembre de 2010.
- Sappi, Alain-Richard. "Un mundo exasperado de J. Á. González Sainz como paradigma de una construcción edípica". *Espéculo: revista de estudios literarios* 47 (2011): s. pág. Red. 1 de septiembre de 2012.
- Savater, Fernando. *Ética para Amador*. Esplugues de Llobregat (Barcelona): Ariel, 2005. Impreso.
- . *Invitación a la ética*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Scanlan, Margaret. *Plotting Terror: Novelists and Terrorists in Contemporary Fiction*. Charlottesville: UP of Virginia, 2001. Impreso.
- Schmid, Alex P., and Albert J. Jongman. *Political Terrorism*. New Brunswick, N. J.: Transaction Publishers, 1988. Impreso.
- Searle, John. *Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Senabre, Ricardo. "Volver al mundo". Res. de *Volver al mundo*, J. Á. González Sainz. *El cultural.es*. Prensa europea del siglo XXI, 11 de septiembre de 2003. Red. 1 de septiembre de 2010.
- Sharples, R. S. "Estoicismo". *Enciclopedia Oxford de Filosofía*. Ed. Ted

- Honderich. Madrid: Tecnos, 2008. 381-3. Impreso.
- Silver, Philp W. "The Basque Country". *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*. Ed. David T. Gies. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1999. 54-67. Impreso.
- Shirane, Haruo. "Terrorism, Culture, and Literature". *PMLA* 117.3 (2002): 513-4. Impreso.
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo. (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Mare Nostrum, 2005. Impreso.
- . "Testimonio". *Novela española contemporánea. 1940-1995. (Doce estudios)*. Gonzalo Sobejano. Madrid: Mare Nostrum, 2003. 90-105. Impreso.
- Soldevila Durante, Ignacio. *Historia de la novela española (1936-2000)*. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Soitu. "Mikel Azurmendi refleja en una novela el horror que genera el terrorismo en Euskadi". *Soitu.es*. 4 de junio de 2008. Red. 26 de mayo de 2012.
- Spang, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 2000. Impreso.
- Spires, Robert. *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia: University of Missouri Press, 1996. Impreso.
- Spitzmesser, Ana María. *Narrativa posmoderna española. "Crónica de un desengaño"*. New York: Peter Lang, 1999. Impreso.
- Steenmeijer, Maarten. "The New Capital of Spanish Literature". *New Spain, New Literatures*. Ed. Luis Martín Estudillo and Nicholas Spadaccini. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 2010. 81-96. Impreso.
- Stengel, Kathrin. "Ethics as Style: Wittgenstein's Aesthetic Ethics and Ethical Aesthetics". *Poetics Today* 25.4 (2004): 609-25. Red. 15 de septiembre de 2012.
- Sueiro Seoane, Susana. "El terrorismo anarquista en la literatura española". *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea* 20 (2008): 37-69. Impreso.
- Supiot Ripoll, Alberto. "Volver, volver, volver: Hacia una tipología del retorno en la literatura occidental". *El viaje concluido. Poética del regreso*. Coords. Francisco Manuel Mariño y María de la O Oliva Herrer. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial, 2006. 13-43. Impreso.

- Thurmond, Angela. *A Moral Evaluation of Terrorism*. Diss. University of Oklahoma, 2010. UMI, 2010. AAT 3412126. Impreso.
- Todd, Davis and Kenneth Womack. *Mapping the Ethical Turn*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001. Impreso.
- Tusell, Javier. *Historia de España. 2. La Edad Contemporánea*. Madrid: Taurus, 2001. Impreso.
- Ucelay da Cal, Enric. "The Nationalisms of the Periphery: Culture and Politics in the Construction of National Identity". *Spanish Cultural Studies: An Introduction: The Struggle for Modernity*. Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. Oxford [England]; New York: Oxford University Press, 1995. 32-39. Impreso.
- Ugarte. Michael. "The Literature of Franco Spain, 1939-1975". *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David. T. Gies. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2004. 611-19. Impreso.
- Ugarte Pérez, F. J. "El terrorista. Alienación del héroe romántico". *Leviatán: Revista de hechos e ideas* 65 (1996): 12-22. Impreso.
- Valles Calatrava, José R. *La novela criminal española*. Granada: Universidad, 1992. Impreso.
- Van Den Broek, Frans. "Terrorismo y Literatura. Incitación a la lectura". *Claves de razón práctica* 166 (2006): 54-9. Impreso.
- Vaz de Soto, José María. "Presentación del libro Volver al mundo, de José Ángel González Sainz". *Minervae Baeticae. Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* 32 (2004): 301-06. Impreso.
- Vega, Coradino. "Ojos que no ven, J. Á. González Sainz". Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *La tormenta en un vaso*. s. pág., 8 de febrero de 2010.
Red. 1 de septiembre de 2010.
- Veres Cortes, Luis. *La retorica del terror: sobre lenguaje, terrorismo y medios de comunicacion*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006. Impreso.
- . "Sobre el nombre propio: alias y apodos en las noticias sobre terrorismo". *Interlingüística* 14 (2003): 1043-52. Impreso.
- Villar Raso, Manuel. *El zulo de los elegidos*. Girona: Quadrvium, 2010. Impreso.
- Viñas Piquer, David. *El enigma best-seller*. Barcelona: Ariel, 2009. Impreso.

Wolfzettel, Fredric. “Relato de viaje y estructura mítica”. *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Coords. Leonardo Romero Tobar y Patricia Almarcegui Elduayen. Madrid: Akal, 2005. 10-24. Impreso.

Ybarra, Alfredo. “Los ojos de González Sainz”. Res. de *Ojos que no ven*, J. Á. González Sainz. *Ideal* 16 de febrero de 2010: 19. Impreso.